CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MARZO 1975
297

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

297

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 297 (MARZO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

ARTE Y PENSAMIENTO

RICHARD FORD, VIAJERO POR LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

A Brinsley Ford, sin cuya ayuda no hubiera sido posible este ensayo biográfico o, por lo menos, no así.

1. FAMILIA Y COMIENZOS

Richard Ford nació en Londres en 1796. Su padre, sir Richard Ford, diputado, principal magistrado de la policía de Londres y creador de la policía montada inglesa, tenía tierras y era hombre bastante original: en cierta ocasión se disfrazó de anciano para capturar a un bandido que merodeaba por el brezal de Hampstead, entonces campo abierto y ahora parte del casco urbano de Londres. La madre de Richard Ford era Marianne Booth, hija de un director de la Compañía de la India Oriental y conocido coleccionista de cuadros; de ella heredó Ford gran parte de su pinacoteca. Ford era, pues, de familia hidalga—lo que en inglés se llama *gentry*—por ambas partes, de antepasados conocidos desde el siglo XVII por lo menos.

Se educó en el colegio privado—*Public School*, en inglés—de Winchester y en el colegio universitario de Trinity, Oxford; en 1822 se hizo abogado, pero no ejerció nunca la carrera.

Su primer viaje al extranjero fue a París y a Waterloo en 1815; al año siguiente viajó por Suiza y el Rin, y en 1817 por Alemania e Italia. Un año después hizo el *Grand tour*, el viaje tradicional de los jóvenes ingleses de buena clase, que se suponía les daría el barniz cosmopolita necesario para brillar en sociedad y parte del cual era también comprar obras de arte y libros. Volvió a Londres en 1819 y fue durante este *Grand tour*, en 1818, cuando compró, entre otras obras de arte, en Nápoles, un esbozo al óleo, atribuido a Correggio, del que luego escribió una brillante descripción, su primera obra literaria, que hizo imprimir a sus expensas (véase bibliografía).

Desde el principio se percibe en Ford una gran curiosidad y buen gusto, que luego harán de su *Manual de España* una de las obras de viajes más brillantes que existen en lengua inglesa. Esta curiosidad era universal, llegando a extremos como la crítica que escribió muchos años después «al libro de Miles sobre los cascos de los caballos», en la que se hace gala de una erudición tan sorprendente

como discreta, mencionando todos los caballos famosos que han existido, desde el que fue nombrado cónsul por Calígula hasta los Hoyhnhnms de Swift y las mulas herradas de oro de Popea.

2. EL HERMANO JAMES

Antes de seguir adelante permítaseme un inciso sobre su hermano, el reverendo James Ford, de quien Richard solía decir que su única esperanza de ir al cielo era «agarrarme a los faldones de la casaca de mi hermano».

James Ford nació en 1797, un año después que Richard, y ocupó sus ocios parroquiales traduciendo la *Divina Comedia* en tercetos ingleses. La traducción se publicó en 1870, sin notas, y estaba basada en el texto italiano de Carlyle.

Según G. F. Cunningham es más bien pedestre, aunque de calidad más sostenida que la mayoría de las traducciones anteriores. Las críticas van de un extremo al opuesto: la *Saturday Review* del 25 de marzo de ese año le reconoce «cierto talento, lástima que lo oculte bajo precipitación y descuido»; W. M. Rossetti, por el contrario, dice: «Tiene tanto mérito, que, si yo la hubiera leído antes de componer mi prólogo [a otra traducción], habría tenido que modificar mi opinión de que la traducción en "terza rima" no es aconsejable. El reverendo Ford me ha convencido de que vale la pena hacer un nuevo experimento en inglés en "terza rima".»

3. EL PRIMER MATRIMONIO

Su padre murió prematuramente, en 1806, a los cuarenta y ocho años, dejándole a él de cabeza de familia.

En 1824 contrajo matrimonio con Harriet, hija unica, ilegítima, del conde de Essex, que la había adoptado legalmente. Brinsley Ford, actual descendiente directo del hijo mayor de este matrimonio, está casado con una descendiente, por parte de madre, del hermano de Richard Ford, James. Su primera mujer le aportó algunos cuadros familiares, que, con los que heredó de su madre, formaron la base de su importante colección pictórica. Toda su vida coleccionó cuadros, comenzando con el esbozo de Correggio; en Londres compró también bronces italianos, entre ellos uno de Giovanni di Bologna (Rubén: «Volaba el Mercurio de Juan de Bolonia»). En Italia compró una colección de mayólica de la que aún quedan algunas piezas en poder de su bisnieto, Brinsley Ford.

4. DON RICARDO VA A SEVILLA

En 1830, pues, vemos a Richard Ford hecho un hombre de treinta y cuatro años, casado desde hacía seis. En política fue siempre conservador; aunque no he podido averiguar si era hombre religioso, su actitud en España fue siempre hostil a cuanto oliese a inquisición o clericalismo. Era bastante rico. En Inglaterra estaba muy bien relacionado, tanto entre la nobleza como con los intelectuales, términos, por otra parte, que entonces eran más sinónimos que ahora. Su cultura era grande, hablaba el francés y el italiano, conocía a fondo el griego y el latín y sabía por lo menos algo de alemán; con el tiempo iba a aprender un poco de árabe y a dominar el castellano como pocos extranjeros. Era hombre social y ameno conversador, aunque le aburrían las normas convencionales y estereotipadas de la sociedad; bajo de estatura y de perfil finamente cincelado, muy inglés.

La frágil salud de su mujer requería pasar uno o dos inviernos en un clima cálido y Ford eligió el sur de España. Estos dos inviernos resultaron ser tres años fecundísimos, durante los que Ford profundizó en España y en lo español de una manera realmente asombrosa.

Lo primero que hizo fue convenir con el duque de Wellington, que poseía muy cerca de Granada una gran finca que había pertenecido a Godoy y le había sido dada por las Cortes, en entregarle sus rentas inglesas mientras estuviera en España a cambio de recibir él el equivalente en dinero español; esto indica que las dificultades del cambio de divisas eran ya molestas entonces.

Ford, su mujer, sus tres hijos pequeños y tres criados llegaron a Gibraltar el 21 de octubre de 1830, habiendo decidido residir en Sevilla.

5. LA ESPAÑA DEL «DESEADO»

Cuando el rey don Fernando
LARENA
Va a la Florida
JUANA Y MANUELA
Va a la Florida
PRENDA
Hasta los pajaritos
LARENA
Le dicen: ¡Viva!
JUANA Y MANUELA
Le dicen: ¡Viva!
PRENDA

(*El pueblo de Madrid*, 1808.)

Cuando el príncipe don Fernando puso una vela en su ventana para comenzar un motín contra su padre, inició un proceso histórico que aún no ha terminado, y que condujo, a través del 4 de mayo de 1814, a la monarquía constitucional y a la república democrática, es decir, a la situación actual de España.

Su primera entrada en Madrid, en 1808, fue delirante; el entusiasmo popular, espontáneo: el rey, a caballo, «juvenil, no exenta su persona de arrogancia y dignidad», era el mismo que, siendo príncipe de Asturias, había estado en contacto con la oposición aristocrática, publicando caricaturas que se distribuían por las tabernas para desacreditar a la corte y al favorito de su padre. Para derrotar a Godoy don Fernando intrigó en busca de apoyo francés y puso su fe en la aprobación por Napoleón del motín de Aranjuez. Compitiendo con su padre por la ayuda francesa se convirtieron ambos en los primeros afrancesados, y recurriendo a los cien mil hijos de San Luis, ya rey, pasó a ser el último de ellos.

Sus tres años de reinado constitucional agrietaron toda la naciente estructura política de España: el Gobierno constitucional, minado bajo cuerda por un rey a quien sus propios ministros llamaban el Grande, parangón de virtudes constitucionales; choques continuos entre él y sus ministros, que le humillaban, estimulando manifestaciones ante palacio y provocando en el monarca el mismo recurso a una plebe políticamente analfabeta. «Tratando al rey como a una bestia salvaje», escribe Blanco White, «condenaron a la constitución a muerte»; hubiera sido más acertado decir que las Cortes de Cádiz, asamblea liberal cuyo grupo de presión más fuerte, la Iglesia, era todo menos liberal, se condenaron a muerte a sí mismas. Los liberales, buscando antecedentes hispánicos medievales a sus reformas copiadas de fuera, ponían en evidencia lo paradójico de su situación. Don Fernando, con las dos bases de todo régimen liberal sólido, el ejército y el pueblo, neutralizó a los liberales e impuso su solución al país, introduciendo en él dos elementos nuevos de actividad política: la revolución popular y el pronunciamiento militar.

El hubiera querido atraerse a los liberales, pero contradictoriamente, dictando él las condiciones.

La segunda intentona liberal, «los tres mal llamados años», acabaron como tenían que acabar: con un empréstito de una libra esterlina y un rey humillado y declarado loco, que ardía en deseos de venganza, tirando flechas de papel desde el tejado de su encierro gaditano a la vista del ejército francés, cuya solicitud por su seguridad personal corría pareja con la de sus carceleros, hasta el punto de que los franceses interpretando mal unas salvas en honor suyo, man-

daron a Cádiz a preguntar si eran de luto por su muerte súbita. El caos final llegó a extremos ridículos: en Cádiz los extremistas propusieron la fundación de una «República Hanseática Gaditana» y en Galicia llegó a hablarse abiertamente pocos años después de pedir la anexión con Portugal, como testifica el conde de Carnarvon. Una constitución impuesta por Riego sin consultar a nadie destruyó el liberalismo naciente en tres años.

Como republicanos y nacionales en 1936, afrancesados y patriotas lo fueron en 1808 en buena parte de los casos por circunstancias geográficas. Muchos liberales justificaron también su afrancesamiento alegando que don Fernando mismo había reconocido a José I como rey; «sirviéndole, como buen monárquico», dijo Llorente, «defendí a la monarquía contra el republicanismo». Este aislarse del pueblo costó a los liberales —intelectuales los llamaríamos ahora— la victoria contra el despotismo; el pueblo y la Iglesia odiaban a afrancesados y liberales por igual, de donde el que «liberal», bajo don Fernando y aun después, continuara siendo sinónimo de enemigo a ojos de la gente.

En el fondo eran muy distintos: los afrancesados creían en la reforma desde arriba; eran partidarios del despotismo ilustrado y reformador, a la manera de don Carlos III, no demócratas.

Don Fernando, educado en el despotismo y para déspota, no podía constitucionalizarse de la noche a la mañana, ni supo aprovechar los deseos de reforma de la gente educada, que le hubieran permitido recobrar buena parte de sus prerrogativas reales dentro del marco constitucional y con aprobación de sus ministros; pero si él mostró poca perspicacia y ductilidad al no darse cuenta de esto, tampoco los dirigentes liberales cayeron en ello o, de caer, no supieron hacérselo ver al monarca.

Por lo que se refiere al ejército, don Fernando fue el último gobernante español no militar que pudo dominarlo por completo, aunque, paradójicamente, fué él quien dio al ejército español la primera ocasión de intervenir activamente en política; durante la guerra de la Independencia el ejército y los guerrilleros criticaban continuamente a los políticos de la Junta por ineficaces, comenzando así el recelo, que iba a crecer con los años, entre militares y políticos, para culminar en la dictadura de Primo de Rivera y en el movimiento nacional. Después de la guerra este clima de recelo fue fomentado por la política antimilitar del rey y por la indiferencia con que, por ejemplo, trató a los militares que le informaron desfavorablemente sobre los barcos comprados a Rusia para transportar tropas a Sudamérica.

A medida que el rey se apoyaba más y más en el pueblo y en el clero, el ejército, virtualmente disuelto y con cada oficial fichado, fue

apartándose del rey, aunque sin perder su lealtad a la corona. El choque entre los militares y el Gobierno real comenzó, en apariencia al menos, cuando el fisco resultó incapaz de pagar a un ejército hinchado por la guerra de la Independencia con guerrilleros y oficiales improvisados; muchos oficiales se hicieron liberales, y otros, como Richart, cuyo lugar preferido para conspirar eran los burdeles, tramaron complots contra el Gobierno real. El mito de la masonería, tan popular en España, comenzó sin duda con las conspiraciones militar-liberales en las logias de Madrid. Los oficiales tachados de liberales que no tenían recursos propios vivían muy mal; el conde de Carnarvon dice que, en Galicia, «algunos se murieron literalmente de hambre».

Durante el decenio de absolutismo con que don Fernando terminó su carrera real, España vivió en bancarrota permanente: el rey pasaba muchísimo tiempo buscando dinero para sus gastos y sus maniobras políticas personales; la reforma fiscal era imposible y conseguir empréstitos también. Introducir la innovación de un presupuesto nacional era incompatible con el absolutismo, pues suponía limitar los gastos del rey. Don Fernando era personalmente incapaz de comprender que un rey que ha subido al trono por voluntad popular tenga que someterse a ciertas limitaciones.

Durante aquellos diez años cada ministro era responsable únicamente ante el rey, despedible sin réplica, desgraciable, viviendo en completa ignorancia de la política dictada por el rey a sus colegas; en esto don Fernando resultó imitador prematuro de Adolfo Hitler. Cuando el ministro de Marina insistió en examinar los barcos comprados a Rusia sin contar con él, el rey le despidió sin más. De 1814 a 1820, raro fue el ministro que duró más de seis meses. A unos los despidió por «cortos de vista», a otros por «largos de manos», a otros por «demasiado entendidos».

Y tampoco estaban al abrigo del despido arbitrario los plebeyos de su camarilla. La vida de éstos era un equilibrio constante entre el favor real, que les permitía inmiscuirse en el reparto de prebendas y hasta influir en el Gobierno, y la desgracia súbita, desterrados a algún castillo lejano o simplemente en la calle. Don Fernando tenía un «ministro personal», el duque de Alagón, que estaba, literalmente, para todo.

Pero el despotismo estimula la falta de responsabilidad, y de todas las conspiraciones que infernaron el reinado de don Fernando VII fue precisamente la más débil, la de 1820, la que derrotó al Gobierno absoluto.

Sin embargo, el rey acabó menospreciado por los absolutistas, que le creían, no sin razón, tibio en su persecución a los liberales; más

que tibio, poco sistemático. También le tachaban de indeciso: el embajador austríaco informó a su Gobierno que si don Fernando se hubiese puesto resueltamente a la cabeza de la guardia real, sublevada contra el Gobierno constitucional, los mejores regimientos del ejército se habrían unido a él. Los cien mil voluntarios realistas, despreciados por el ejército y desechados por el Gobierno, que dejaba su paga a los ayuntamientos, estaban cada vez más descontentos, comenzando a pensar en don Carlos, su único asidero; don Carlos, sin embargo, nunca traicionó a su hermano ni buscó el poder en vida de éste, que había hecho justo lo contrario con su padre.

El descontento estalló en 1827 en Cataluña, donde los liberales florecían en empleos que los absolutistas envidiaban y consideraban suyos por derecho, iniciando así el carlismo, aunque aún sin don Carlos. El rey acabó con esta rebelión él solo, desplazándose a Cataluña y desmintiendo el rumor de que estaba en manos de los masones. Don Fernando, hasta el fin de su vida, viajó por su reino en un coche, solo, sin escolta.

Don Fernando de Borbón y de Borbón de Saxonia y de Borbón. Gotoso, sencillo —a Mesonero Romanos le recibió sentado, vestido con pantalón y chaqueta redonda de mahón, y le dijo: «Ya sé que has tenido algunas triquiñuelas con los golillas, son mala gente»—, querido por sus criados y servidores inmediatos; instintivamente simplificador, eliminador de complicaciones que podían no ser tan innecesarias como a él le parecían; poco firme, disimulador por necesidad, dados los avatares por que había pasado en su vida hasta afirmarse definitivamente en el poder, en 1824.

Siempre se había sentido humillado: primero por Murat, luego por Napoleón; su mismo recurso a los cien mil hijos de San Luis fue una necesidad humillante. De niño había vivido apartado de sus padres, vigilado por el favorito; luego se había dejado engañar por consejeros que abusaron de su inexperiencia. Esto hizo nacer en él una suspicacia extremada y un recelo instintivo de todo el mundo; le hizo también hábil en jugar con la gente: sus maniobras, enzarzando a sus consejeros entre sí, eran fruición suya y regocijo de todo Madrid. Sus cortesanos vivían pendientes de un gesto suyo: cuando tecleaba con los dedos sobre la mesa se animaban, era indicio de buen humor; cuando se rascaba la oreja y la frente, tormenta inminente.

Sus tres mujeres suavizaron algo sus maneras y le hicieron más afable y campechano; domaron también su afán de aventuras galantes, que, según Mesonero Romanos, se debía simplemente a soltería. Su primera mujer le hacía salir a pasear en público, a pie; la tercera le

inspiró cierto apetito intelectual: dio orden de erigir una estatua a Cervantes precisamente cuando se había negado el permiso a levantar una a Molière en París so pretexto de que este honor es sólo para los reyes. En el último año de su reinado quiso impedir el derribo de la casa de Cervantes, pero como el dueño se negase, por no convenir a sus intereses, don Fernando se contentó con ordenar se pusiese una inscripción conmemorativa en la fachada de la nueva.

Era detallista, socarrón, humorista, plebeyo. Su instinto popular no le falló jamás. En la exposición industrial de 1828 rehusó pararse a ver las muestras de la industria textil catalana, diciendo: «Esto es cosa de mujeres», y sin más se fue a dar un paseo al Retiro. No era inculto, sin embargo: siendo príncipe de Asturias y en Valençay leía muchísimo; las listas de sus libros y las cuentas del transporte de su biblioteca de Valençay son sorprendentes; aun cuando fuese para un viaje breve, como el que hizo a Barcelona a buscar a su primera mujer, compraba libros; también escribía e hizo alguna traducción.

Comentando los primeros ensayos dramáticos de Romea, en *El Testamento,* dijo:

—Este muchacho que hace el testamento comienza por donde otros acaban.

A un aguador, a quien salvó, por sí y ante sí, del desahucio con que le amenazaba el municipio, le permitió poner en su tenducho: «Aquí se vende agua por real orden.»

Ford lo dibujó muerto: «horrible en vida, ahora purpúreo como un higo maduro, con sombrero de tres picos en la cabeza y el bastón de mando en la mano», envuelto en su uniforme de gala.

6. SEVILLA

Ford conoció una Sevilla que aún no se había repuesto de la guerra de la Independencia ni de las contradictorias presiones políticas que comenzaron con ésta. Aún perduraba entre las clases comerciantes la xenofobia provocada por la eficacia con que ingleses y franceses habían explotado la incapacidad de Sevilla y Cádiz para abastecer a nuestro imperio americano; años después, el *Manual de España,* de Ford, iba a contribuir, más que ningún otro libro inglés, a modificar la actitud y la opinión anglosajona sobre España.

La insistencia del rey en reducir a América a la obediencia tradicional a la corona había rematado los esfuerzos de estos comerciantes extranjeros, haciéndonos perder definitivamente América. Tra-

tando de continuar tres siglos de intolerancia teológica y despotismo político, don Fernando había causado la ruina de la metrópoli y la separación del imperio, pues era imponer un centralismo no justificado ni por el estado de las comunicaciones ni por la capacidad de exportación y protección de la metrópoli, deficiencias que eran resultado directo de esos tres siglos.

Sevilla entonces era una ciudad que aún recordaba su breve gloria de los años de la guerra, cuando la Junta sevillana funcionaba prácticamente como una entidad autónoma. Las Juntas enviaban delegaciones a Londres, de Gobierno a Gobierno; el egoísmo casi criminal de la sevillana estuvo a punto de ser causa de una guerra entre Sevilla y Granada, y su envidia impidió que en septiembre de 1808 los delegados de todas las Juntas se reunieran en Aranjuez, formando una Junta central en ausencia de don Fernando, encerrado a la sazón en el castillo de Talleyrand.

Al abdicar ante Napoleón, don Fernando convirtió el país en un rompecabezas de reinos de taifas, cuyos esfuerzos no estaban coordinados; fue el ejército de la Junta de Sevilla el que derrotó a Dupont en Bailén.

La España oficial no podía ponerse a la cabeza del movimiento popular contra los franceses porque don Fernando había ordenado a la Junta dejada por él en Madrid que cultivase la amistad francesa a toda costa, orden no modificada hasta después del levantamiento popular. Por un lado, el Consejo de Castilla, al rehusar el título de rey de España a José I, alegando que tal cosa era *ultra vires,* aunque basada legalmente en la abdicación formal de don Carlos y don Fernando, obraba tradicionalmente, sin consultar a la nación; es evidente, sin embargo, que este acto era, en esencia, constitucional, ya que hacía derivar la autoridad real, no del rey mismo, sino del pueblo. Por el otro, a pesar de todo, ese mismo Consejo se sorprendía al ver su autoridad frenada por una serie de Juntas que derivaban su autoridad, en ausencia del rey, de ese mismo pueblo, «un pueblo libre que no quiere perecer».

Era una Sevilla en la que en los intelectuales, como en los de Salamanca, Valladolid y otras ciudades, se percibía ya desde hacía tiempo una tendencia a criticar a la sociedad dirigente española; estaban, sin embargo, aislados. El cónsul inglés en Sevilla no oyó, en 1820, un solo viva a la constitución. Las clases alta y baja se unían en extraña simbiosis; esto se revelaba en la elegancia de imitar las costumbres, el vestir y las maneras del pueblo, una forma de volver a la naturaleza bastante lógica, por otra parte, en una clase alta que carecía de cultura propia. Esta actitud se reflejaba en la vida del mismo rey:

su camarilla plebeya le tenía en contacto con la «opinión pública», que luego él manipulaba con ayuda de sus agentes, sin contar con los ministros o las Cortes.

7. FORD, EN SEVILLA

La estancia de Ford en Sevilla está muy bien documentada por su correspondencia con el embajador inglés en Madrid, Henry Unwin Addington, publicada luego (véase bibliografía) y cuyos originales están actualmente en poder del señor Brinsley Ford. Alquiló una casa perteneciente a un inglés, el señor Hall Standish, en la plazuela de San Isidoro, número 11, con jardín, chimenea y ventanas al sur, lo que la hacía templada y grata; el señor Standish tenía una colección de pintura española que, al morir, legó al rey Luis Felipe y fue subastada en Londres más tarde; esta subasta la comentó Ford en un largo artículo (véase bibliografía).

Fue en Sevilla donde Ford sentó las bases de sus conocimientos sobre España, su arquitectura, religión y costumbres, donde comenzó su colección de pintura española, donde aprendió a torear, si bien platónicamente, donde investigó nuestro vestuario y nuestra cocina, donde trató con chalanes y mendigos, grandes de España y burgueses, y, según se deduce de su libro, donde flirteó cuanto pudo: «Observo a las hijas de Eva, que llevan aguijones en la falda...»

En seguida comienza a quejarse de la falta de reuniones y fiestas: «La gente principal es muy educada, sobre todo el asistente Arjona y el marqués de las Amarillas, amigo del duque de Wellington; a mí me hablan de política, pero éste es un tema que aquí nadie trata.» «La gente es muy poco sociable, debido en parte a la política y a la falta de dinero.»

Esas alusiones a la política son elocuentes. Don Fernando, basando su autoridad en la bienvenida que el pueblo había dispensado al absolutismo después de la anarquía revolucionaria, había suprimido las discusiones políticas. El absolutismo había impuesto en las ciudades españolas una vida insípida, sin prensa —en Madrid sólo había dos periódicos oficiales—, sin literatura —uno de los libros más populares del decenio absolutista fue la *Galería de espectros y sombras ensangrentadas,* de que era autor y editor Agustín Zaragoza y Godínez—, sin clubs ni cafés decentes, con una censura absurda —recuérdese lo que sudó el pobre Mesonero Romanos para poder publicar su *Guía de Madrid*—, sólo fiestas religiosas y de Corte, y la ópera el único arte que florecía.

Eran los últimos años de un régimen de terror desorganizado por el centralismo; el «terror blanco» fundamentalmente fue obra de los voluntarios realistas y las autoridades locales más que de inspiración gubernamental. A partir de 1825 el rey promovía persecuciones esporádicas, cuando cogía miedo y se veía obligado por los liberales a aliarse con el clero; el ambiente de represión fue, sin embargo, constante. Era un régimen de moratorias, despidos y nombramientos arbitrarios, inseguridad en el campo y en las ciudades, de inquilinos que no pagaban por eso de que «al que no tiene, el rey le hace libre», como comenta amargamente Mesonero Romanos, que era casero y debía saberlo. Un régimen en el que la zancadilla estaba a la orden del día, puesta de moda por un rey notoriamente infiel a indultos y perdones prometidos y a la palabra dada.

Cerrando y abriendo a su antojo las universidades o dotándolas de los planes de enseñanza más retrógrados y mezquinos, don Fernando sembraba cizaña futura; sólo en 1832, por orden de doña María Cristina, se abrieron definitivamente las universidades, después de dos años de cierre, y se normalizó la paga de los militares. Hacia el final de su reinado don Fernando comenzó a hacer el papel de déspota ilustrado, tratando de atraerse a la gente culta; instigado por las actividades artísticas de doña María Cristina, que había fundado en Madrid un conservatorio de música y declamación, el rey no quiso ser menos y fundó una escuela de tauromaquia en Sevilla.

La novedad de las maneras sociales españolas duró poco y Ford no tarda en criticar la tendencia española a encerrarse en casa en torno al brasero, y a encontrar mal la costumbre de las «visitas oficiales», con guantes y de tiros largos, de doce a dos (léase lo que dice de ellas Mesonero Romanos en «Las visitas del día»); sin embargo, pronto comenzó también él a recibirlas y a corresponder a ellas, con mucho aparato y cortesía, entrando así en la vida social de Sevilla. Harriet iba de visita con mantilla y guante blanco, como exigía la etiqueta, y Ford de negro y blanco.

Poco después de afincarse en la ciudad invitó a cenar a varios grandes de España, pues había traído de Londres buenas cartas de presentación; les dio cena española, servida en bandejas españolas; ellos, en vista de la ausencia de plata y aparato, pensaron que había querido tomarles el pelo, aunque la frialdad resultante fue de corta duración.

En Sevilla el matrimonio Ford cenaba a las cinco, hora inglesa. «En mi casa de Sevilla, una vez terminada la cena instantánea, el cocinero y su pinche y el camarero y su lacayo se quitan invariablemente el atuendo servil, pues aquí las libreas son casi desconocidas,

se ponen sus cómicos sombreros de terciopelo bordado, sus chalecos azul cielo y sus fajas escarlata, y se van, guitarra en mano, a algún lugar de canciones y amoríos, dejando al señor solo en su gloria...»

Cuando volvieron a Sevilla, después de un viaje a Granada, los Ford se mudaron a la magnífica casa de los Monsálvez, propiedad del general O'Neill, marqués de la Granja, «tan incómoda como en tiempos de los moros». Cuando Ford pidió permiso al administrador para instalar en ella «retrete, chimenea y asador *(sic)*, cosas necesarias en las casas inglesas», el buen hombre, después de «ofrecerme su casa, besarme la mano y ponerse a los pies de mi esposa, protestó contra tales innovaciones, particularmente contra el retrete, que ningún español limpio usaría, por preferir un bacín en sus habitaciones»; le dijo además que cuando se fuesen tendría que restaurarlo todo a sus expensas, «volviendo la casa a su anterior comodidad y limpieza». El administrador no vivía pensando en los condenados incordios de aquellos revolucionarios ingleses, pues si tales innovaciones fuesen necesarias, las familias grandes de Sevilla las habrían introducido. Sin embargo, cuando los Ford decidieron mudarse de nuevo a la casa anterior, menor y más caliente, el administrador tuvo que guardar cama, de la tristeza que le entró por la pérdida de tan buenos inquilinos.

En Sevilla le nació un hijo, que murió al año siguiente, a consecuencia de una caída, y fue enterrado en el jardín de los naranjos de San Diego, donde yacen los restos de ingleses muertos allí.

Su mujer seguía delicada, gastando un Potosí en médicos, que venían, miraban y se iban, dejándola como antes. Había aprendido a tocar la guitarra, y luego, cuando comenzó a mejorar, Ford le compró un caballo que ella aprendió a cabalgar con destreza, ataviada con un traje de amazona de muchos encajes, colgantes y botones de filigrana de plata «que iba a ser la envidia de las andaluzas» y que aún conserva Brinsley Ford, junto con dos chaquetillas de majo que fueron de su hijo, Clare Ford, luego embajador británico en Madrid. Delacroix, que estuvo en Sevilla durante una de las ausencias de Ford, anota haber conocido a la señora Ford en casa del vicecónsul inglés, Julian Williams, «don Julián», como le llamaban los andaluces: «Madame Ford, adieu à l'anglaise conquette.»

Don Ricardo asistía a juergas flamencas organizadas por venerables brujas gitanas, «pero hay que pagarlas, porque los gitanos, según Cervantes, fueron enviados a este mundo para anzuelo de bolsas», «tienen maneras seductoras y trafican en necesidades y deseos arraigados, pues a las mujeres prometen marido y a los hombres oro».

Estando los Ford en Sevilla fueron de visita a esa ciudad el infante don Francisco de Paula y su mujer, la princesa Carlota, hermana de la reina María Cristina; la princesa se mostró tan adusta que los sevillanos recibieron fríamente a la augusta pareja y en una corrida de toros los abuchearon. No dieron siquiera un baile en su honor, lo que Ford atribuye a falta de dinero; se decía por Sevilla que Ford iba a dar uno, pero, como él mismo dice, «yo prefiero tener mis cuartos en mi arca».

Se decía también que el rey iba a pasar el invierno en Sevilla y que vendría en cuanto pudiese ser trasladado, pues estaba muy grave.

8. LAS FIESTAS DE DON RICARDO

Los Ford dieron un gran baile de máscaras en 1832, el jueves, 1 de marzo; el *Diario de Sevilla* publicó amplia reseña. Fue en honor del señor Mark, cónsul inglés en Sevilla, y de sus dos hijas, Emma y Robina. Más avanzado el mismo año dieron otro, durante las rogativas, con gran horror de las devotas, que decían que todos los invitados iban a morir de cólera morbo rápidísimamente.

El tercero y último baile de máscaras de los Ford fue durante el carnaval de 1833. «En España ... es de *bon ton* en los bailes bailar lo peor posible y con el aire de mayor aburrimiento posible»; esta vez, recordando quizá su primera y catastrófica cena, excluyó lo español de su fiesta y sin duda se bailaron valses alemanes, cuadrillas francesas y danzas inglesas. El *Diario de Sevilla* elogia «el orden y armonía completa» que reinó durante el baile, a pesar de que eran cuatrocientos los invitados; la música fue dispuesta de modo que se bailó al tiempo en tres salones distintos y el ambigú fue a las dos de la madrugada, «en tres piezas». Brinsley Ford conserva los zapatos de seda rosa que llevó su bisabuela en esa fiesta: tienen veintiún centímetros de longitud.

9. DON RICARDO, DIBUJANTE

Durante su estancia en España, Ford hizo más de quinientos dibujos, que ahora conserva Brinsley Ford. Ford nunca expuso, a pesar de su indudable talento para la pintura. Son principalmente de Sevilla y Granada, aunque también hay muchos de sus viajes por el interior de la Península. Los de Granada fueron publicados en 1955 por el Patronato de la Alhambra, con prólogo de A. Gámir (véase bibliografía), y en la obra *Ford en Sevilla* (véase bibliografía) está parte de los

de Sevilla. Constituyen estos dibujos un importante documento de lugares y edificios desaparecidos, y a Ford mismo le fueron útiles más tarde para su *Manual.* Son principalmente a lápiz, algunos en acuarela; en Inglaterra hizo algunas aguadas, basadas en ellos, más románticas que los dibujos a lápiz, que tienen un carácter más documental y son siempre objetivos y exactos, minuciosamente anotados con letra clara, y fechados.

En la España de entonces un extranjero dibujando al aire libre hacía sospechar. Los franceses, antes de la invasión, habían enviado espías, que anotaron, dibujaron y catalogaron cuanto quisieron; un canónigo sevillano dijo a Ford que él mismo había enseñado los tesoros artísticos de la catedral al «turista» francés que luego, personalmente, supervisó su despojo y tuvo la cara dura de saludarle con un guiño al ver su cara de asombro. En cierta ocasión Ford fue detenido por haber tratado de dibujar las ruinas romanas de Mérida, pero salió del paso mostrando su pasaporte, refrendado por el capitán general, que había presentado antes a la autoridad competente para obtener permiso de hacer dibujos en descampado.

El pintor Bécquer dibujó a Ford con zamarra y también con chaqueta corta, llamada *marsellés,* y con vestido de «majo serio» en la feria de Mairena. Hay retratos de él y de su mujer por José Gutiérrez y John Frederick Lewis, que también dibujó a sus hijos y a José María el *Tempranillo.*

Lewis, o «don Luis», como le llamaban los andaluces, pasó unos meses en Sevilla, en casa de Ford. Es famoso por sus dibujos de España y, más tarde, del Oriente Medio; le gustaba dibujar animales: ciervos muertos y con frecuencia desentrañados; fue con Ford a Tetuán y a Tarifa, donde nota que las mujeres llevaban el rostro velado, no enseñando más que un ojo; también Ford se muestra siempre muy sensible a los encantos de las españolas, «aunque en Tarifa son casi invisibles».

Algunos dibujos de la Alhambra por Lewis se publicaron luego en un volumen; es pintor muy interesante, olvidado durante bastante tiempo, aunque Ruskin le admiraba y llegó a comparar uno de sus cuadros con la obra del Veronese.

10. LOS COLECCIONISTAS INGLESES EN SEVILLA

Los ingleses en Sevilla compraban cuadros como locos, «limpiando el mercado, al doble del precio que hubieran pagado en Londres». Uno de los más ávidos era el vicecónsul inglés en esa ciudad, don Julián Williams, gran entendido en arte español; otro era Hall Standish.

Ford compró mucho en España. En Sevilla adquirió varios cuadros atribuidos a Velázquez y bastantes atribuidos a Murillo, vendidos en la subasta de parte de su colección que tuvo lugar en 1836. Ford era apasionado coleccionista y coleccionar le interesaba más que conservar lo coleccionado; tenía demasiado buen gusto para aferrarse, sin discriminar, a todas sus posesiones.

En Sevilla, en aquella época, se pagaban «hasta doscientas libras esterlinas» por un Velázquez, y «cuatrocientas o más aún por un Murillo». La boga que adquirió Velázquez luego en Europa se debió en parte a Ford; Ford escribió un ensayo sobre Velázquez que es muy interesante y perspicaz, «el mejor que ha aparecido hasta ahora en inglés», dice Karl Justi, el biógrafo alemán de Velázquez.

Al Greco, en cambio, le desdeñaba, tanto por la línea como por el colorido, aunque en el *Manual de España* alaba el *Entierro del conde de Orgaz.*

La colección que dejó Ford a su muerte fue luego dividida al morir su hijo Clare, y lo poco que queda de ella, en posesión de Brinsley Ford, es la parte que correspondió al tío de éste, ya que su padre vendió la suya en 1929; Brinsley Ford mismo ha añadido muchos dibujos, entre ellos uno de Miguel Angel, dos de Ingres y varios de Tiépolo y otros pintores venecianos del siglo XVIII. Contiene también la colección actualmente la mejor selección que existe de la obra de Richard Wilson, dos Pannini, un Reynolds, un cuadro de la escuela de Velázquez, un Herrera (Francisco el *Viejo),* el Giovanni di Bologna antes mencionado, un *guache* de Toulouse-Lautrec y dibujos de Gainsborough, Murillo, Boudin, Augustus John y Sickert. También hay cuadros de Cavallino, Batoni, Subeyras y otros. Quedan algunas de las mayólicas y también esculturas y bronces, a los que Brinsley Ford ha añadido algunos modernos de Henry More y Gaudier Brzeska, el amigo de Erza Pound, que murió en la primera guerra mundial en Neuville Saint-Vaast y de cuya desaparición Pound escribe: «Por muchos males que nos traiga esta guerra, ninguno será peor que éste.» Mas, naturalmente, la obra pictórica de Richard Ford casi completa.

Después de muerto Ford, su hijo vendió unos setecientos libros españoles, algunos rarísimos, en subasta, por menos de setecientas libras esterlinas, es decir, a menos de libra por libro.

11. LOS VIAJES DE DON RICARDO

Sirviéndose de Sevilla y Granada como base, Ford fue recorriendo metódicamente casi toda la Península, llevado principalmente de la curiosidad, pero quizá también con idea de escribir algo sobre el país.

En total recorrió más de dos mil millas a lomos de su jaca *Cordobesa.* Recomienda ir a caballo «porque es más libre; los caminos reales, rectos, dejan lejos las ciudades y los lugares antiguos de interés»; «salen de Madrid hacia los principales lugares fronterizos o costeros, de modo que la capital es como una araña, en el centro de la tela peninsular», «muchas de las mejores carreteras de España conducen a algún sitio real o suben monte arriba hasta algún monasterio de montaña, como El Escorial»; lo de siempre: el rey o el clero.

Ford prefirió seguir el ejemplo de los indígenas, a caballo por campo abierto. «Las posadas últimamente se han vuelto muy numerosas y los bandidos escasos.» La mala calidad de las posadas la atribuye él a que «la inquisición, espantando a los turistas, las ha dejado únicamente para uso de los españoles, que viajan por necesidad, no por diversión». Y, ciertamente, uno de los argumentos esgrimidos por las autoridades contra el conde de Carnarvon, pocos años después, fue que no parecía lógico que un inglés de su clase viajase por pura curiosidad y diversión.

«Como Don Quijote, primero caballo, luego escudero.» El escudero que eligió era un andaluz que nunca había salido de su provincia: «los criados españoles, si se los trata con firmeza, son excelentes», aunque mejores aún son «los anglohispanos de Gibraltar, que trabajan, callan y luchan». Desde luego no recomienda venir a España con criados ingleses, «inútiles en esta tierra, donde no hay ni rosbif ni té ni cerveza inglesa»; recuérdese que uno de los motivos que hicieron fracasar la expedición enviada por Enrique VIII a España fue la falta de cerveza inglesa.

Para sus viajes escogió el traje nacional: zamarra, faja (que le da pie en su libro para una erudita disquisición, en la que dice, entre otras cosas, que, como los campesinos españoles, los legionarios romanos la usaban a modo de escarcela, guardando la paga en ella), pantalones ajustados, sombrero de ala ancha, forrado con doble papel grueso como protección contra el sol, y el pañolón de seda habitual, anudado como turbante.

Ford aconseja llevar gafas de sol contra la oftalmía, «frecuente en la llanura castellana», y da en su libro el mejor remedio para ella; Brinsley Ford cree haber visto en su casa estas gafas de sol prehistóricas, antes de que su padre las tirara: eran de cristal azul y tenían, a ambos lados, una especie de redecilla metálica para impedir que penetrase el polvo en los ojos. También llevaba una visera verde y manta a rayas para salir al paso de los contrastes excesivos de frío y calor.

El criado iba en mula, con espuertas en las que cabía de todo, desde mosquiteros hasta pucheros... «pero de peltre, que no reluzcan, porque la gente baja podría creerlos de oro y sentirse tentada a cortarle el cuello al viajero».

De esta forma, si el viajero extranjero habla poco, le tomarán por un indígena, «o, todo lo más, por un bandido, y la gente huirá de él por esos parajes solitarios donde hay diez buitres por cada ser humano». De hecho más de una vez le tomaron por un bandido.

Aunque menciona la dificultad de viajar con rapidez y él recomienda el viaje pausado, deteniéndose dondequiera que merezca la pena.

Todos los pasaportes y documentos de viaje de Ford están en posesión de Brinsley Ford; en sus pasaportes hay más de ciento cincuenta anotaciones distintas, que permitirían reconstruir minuciosamente todos sus itinerarios; cuando volvía a Inglaterra, yendo a Madrid, le visaron el pasaporte nueve veces seguidas en un solo día. El aparato policíaco y de pasaportes vigente entonces en España había sido organizado por los franceses y don Fernando VII se había limitado a conservarlo.

En uno de sus viajes a Madrid comenta que «la Bolsa de Madrid estuvo primero en la calle de San Martín, santo que dividió su capa con un necesitado ... pero recientemente ha sido llevada a la calle del Desengaño».

De Madrid volvió a Sevilla por Talavera, Mérida y Badajoz.

El 30 de junio del mismo año se trasladó a Granada con toda su familia. Allí se alojaron en el palacio de la Alhambra; él y su mujer escalaron el picacho de la Veleta, uno de los más altos de Sierra Nevada. En septiembre salió con su mujer por España Oriental; ella, en burro, él, a caballo, y el criado en carro descubierto: fueron por Elche, Alicante, Valencia, Murviedro, Barcelona, Montserrat, Manresa, Cardona, Zaragoza, Madrid y vuelta a la Alhambra, en noviembre.

Cuando regresaron a Sevilla, desde Granada, el viaje fue de dos días y costó siete mil reales. «Tuvimos que dar de cenar todas las noches a veintinueve personas, que no volverían a comer hasta que algún milor acertase a pasar por allí y les invitase de nuevo.» Trató Ford entonces de conocer al famoso José María el *Tempranillo*, «pero ni mis dólares ni los bellos ojos de Sara le tentaron a bajar de su colina»; le vieron, sin embargo, con los suyos, a caballo, en fila india, a cosa de una milla de distancia. El país era completamente suyo.

Pudo conocerle más tarde, cuando, acogiéndose a un indulto, el bandido, con otros cuarenta como él, se retiró, honrado y rico, a

vivir como respetable caballero; hay en la colección de Brinsley Ford un retrato a lápiz de José María, por Lewis, del natural; «mientras dure la insegura virtud de estos caballeros los caminos estarán seguros».

En febrero de 1832 Ford salió con un criado, yendo a Tarifa, Algeciras, Jerez y Ronda; más tarde el mismo año, hizo otro viaje de dos meses a lo largo de la frontera portuguesa, «por la desolada Extremadura, habitada por langosta, ovejas errantes, cerdos y algún que otro bípedo humano», visitando campos de batalla de la guerra de la Independencia, que los ingleses llaman «peninsular», y luego hacia el Norte: Mérida, Alcántara, Plasencia, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Benavente, Santiago, Oviedo, León y Bilbao, y volvieron a Madrid por Burgos y Valladolid, de donde volvió a Andalucía.

Durante el invierno del treinta y dos al treinta y tres el pintor Lewis estuvo en Sevilla, en casa de Ford, como ya he dicho, y en el treinta y tres Ford hizo un viaje con él a Tarifa y Tetuán. En septiembre del treinta y tres fueron todos a Madrid y de allí a Inglaterra.

Ford llevó consigo a Inglaterra, entre muchas y diversas cosas, cuero español para encuadernar sus libros, una chaqueta de piel de oveja negra española, que iba a durarle hasta el fin de sus días, y su sombrero calañés; de sus cartas se deduce que siguió bebiendo vino de Valdepeñas en Inglaterra: fue ésta sin duda una de las pocas cosas que endulzaron el triste fin de su vida.

El erudito doctor Waagen, en un libro dedicado a las casas de campo inglesas, elogia la cocina de la de Richard Ford: «Allí comulgué con los misterios de la cocina española, regada con legítimos vinos españoles.»

12. «HEAVITREE»

En 1834, Ford estaba de vuelta en Inglaterra. El y su mujer habían decidido separarse. En parte debido a su salud delicada y en parte quizá también a otras razones que no sabemos. Harriet se quedó a vivir en Londres y él se fue a Exeter, dejando a sus hijos al cuidado de su hermano James, que estaba casado. «Es para quitarles la obsesión de Santa María», comenta Ford, y, en otra ocasión, a propósito de un aborto que había tenido su cuñada: «Las mejores mujeres pueden malparir, los mejores maridos se pueden malcasar.» Alusión a diferencias religiosas y conyugales que nunca conoceremos.

Exeter no era entonces tan plúmbea ciudad como ahora y conservaba, según parece, cierta autonomía intelectual de capital de pro-

vincia culta. A Ford desde luego le gustaba mucho y poco a poco fue perdiendo interés por vivir en Londres, aunque hizo alguna que otra salida al extranjero.

Compró en las afueras una pequeña finca llamada «Heavitree», que fue vendida por el abuelo de Brinsley Ford. En seguida la españolizó, trazando los jardines al gusto moro —la jardinería, como la gastronomía, fue siempre uno de sus pasatiempos favoritos—, y edificando un torreón moro. Desde allí, en 1837, comenzó a enviar a revistas ensayos (véase bibliografía) llenos de erudición, amenidad e interés. Uno de los primeros, publicado en la *Quarterly Review*, trataba, por ejemplo, de la analogía entre las paredes de tierra de las casas campesinas del condado de Devonshire y las tapias de los moros y los fenicios. Aunque muchos trataban de cuestiones españolas, no es España, ni mucho menos, su único tema. Ese mismo año aparece su ensayo titulado *Investigación histórica sobre el carácter incambiable de la guerra en España*, importante réplica a un folleto que acababa de aparecer en defensa de la política exterior de lord Palmerston; fue publicado por el editor John Murray y en él Ford se opone a toda intervención extranjera en la guerra carlista, exponiendo el carácter de la guerra civil española con tal perspicacia que, aunque fue escrito hace más de un siglo, sus conclusiones podrían aplicarse en gran parte a nuestra guerra civil del 36.

En 1838, poco después de la muerte de su primera mujer, Ford se casa con la hija de lord Cranstoun, Eliza.

13. EL «MANUAL DE ESPAÑA»

Su obra sobre las corridas de toros españolas (véase bibliografía) dio pie al editor Murray para invitarle a comer con objeto de preguntarle quién sería, a su juicio, la persona más preparada para escribir un buen manual de viajes por España. No había ninguno en inglés entonces ni sobre España ni sobre casi ningún otro país; Ford, medio en broma, replicó: «Yo», comprometiéndose a tenerlo listo en seis meses. Era entonces 1840 y no lo terminó hasta casi cinco años después.

El resultado de tanto tiempo de trabajo arduo —Ford mismo confiesa que la tarea mecánica de allegar datos y seleccionarlos le resultaba pesadísima— fue un libro en dos tomos, voluminoso, caro y difícil de manejar, pero que tuvo éxito inmediato.

Su título íntegro es: *Manual de viajeros por España, también para lectores en sus casas; en él se describe el país, sus ciudades, sus*

habitantes y sus costumbres, así como antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía; contiene también notas sobre historia española. El manuscrito había estado a punto de perderse: desapareció en una estación ferroviaria de Londres para reaparecer una semana después en el norte de Escocia. Según Brinsley Ford el manuscrito de la segunda edición se perdió también y también fue encontrado. Un ensayo anterior sobre España que Ford había dado a leer a su amigo Addington había ido al cesto de los papeles, desanimado su autor por la advertencia de que las opiniones que daba en él sobre la reciente historia española no iban a gustar.

La primera edición del *Manual* fue suprimida por Ford mismo, por la misma razón; Brinsley Ford sólo posee dos o tres ejemplares; uno de ellos tiene esta nota del puño y letra de su bisabuelo: «Esta edición es rarísima, pues yo mismo destruí casi todos los ejemplares»; la destrucción, a expensas de Ford, fue tan concienzuda que actualmente sólo quedan veinte o veinticinco ejemplares. Fue impresa en 1844.

En vida de Ford salieron tres ediciones que tuvieron gran venta: en 1845, 47 y 55. Luego, muerto él, varias más, pero éstas no son recomendables, pues el editor quitó al libro casi todo lo que tenía de interesante con objeto de reducir su volumen, convirtiéndole en una pedestre guía. En 1850 salió en París una *Guide pour le voyageur en Espagne et Portugal,* por Richard y Quétin, L. Maison, Librero, que tuvo segunda edición en 1853; en el ejemplar de la segunda edición que compró Ford, y que ahora está en posesión de Brinsley Ford, se lee la siguiente nota autógrafa: «Este es mi manual en francés, plagio vergonzoso de mi libro.»

La segunda edición del *Manual,* reducida a dimensiones más manejables y propias de un manual para viajeros, fue en un tomo, pero la tercera restableció la obra a su volumen primitivo, con las últimas correcciones del autor; el texto en que se basa la última edición, publicada por la Centaur Press en 1967, es el de la primera.

El *Manual de España* es uno de los mejores libros de viajes, humor e historia social, literaria, artística y política que posee la lengua inglesa, según sir Williams Stirling Maxwell; en su época constituyó una novedad por la monumental minuciosidad de los datos que aporta. Sobre Sevilla, por ejemplo, tiene treinta mil palabras; contiene ciento cuarenta itinerarios y en la primera edición el índice ocupaba por sí solo cincuenta páginas. Es una obra maestra de amenidad y buen gusto, estilo y exactitud, resultado de tres años de observación directa y diez de estudio y recapitulación. Es lástima que no haya edición española de un libro que es tan nuestro como de los

ingleses; aunque lo ideal sería que fuese íntegra, quizá conviniera suprimir, en parte al menos, las descripciones geográficas, que ahora caerían algo pesadas.

14. UN EJEMPLO: SANTANDER

A continuación va la traducción del capítulo dedicado a Santander, de los más breves del *Manual*, suficiente para dar una idea al lector del alcance y la extensión de los conocimientos de Ford hasta sobre un sitio que entonces era muy poco visitado por los turistas.

«Santander, Portus Blendium, tiene posadas decentes, las fondas de Boggio y de Cristón y el Parador del Moral, calle de Becedo. La ciudad está bien situada en la punta sur de un promontorio, protegida al norte por un monte; el puerto es accesible, bien protegido y profundo. La población, algo más de trece mil personas. Es lugar próspero, que se ha enriquecido a expensas de Bilbao, porque, durante las guerras civiles, los comerciantes trasladaron sus negocios a este distrito menos inquieto. Santander tiene un teatro «Liceo» y baños; sin embargo, es ciudad puramente comercial y carente de objetos de arte o interés. El buen muelle y las casas recién construidas por los principales comerciantes tienen un aire más parisino que español y en las tiendas abundan los *colifichets* parisinos y malos grabados de santos. El muelle, siempre en movimiento, con sus barriles de azúcar y harina y sus fardos, contrasta con la pobreza de los pescadores de la ciudad vieja, sobre todo, del barrio de San Pedro: ¡Qué diferencia, de la industria y la prosperidad, a la delincuencia, la indolencia y la repulsiva mendicidad! Aquí los mozos de cordel, como en Bilbao, son mujeres, si es que cabe llamar mujeres a estas amazonas andróginas y epicenas. Los carros de Santander parecen ataúdes, construidos a la manera de los de Afganistán, con ruedas *ruidosas* (llamada al tomo anterior: "Estos carros, que se ven en todas las provincias del noroeste, son los eternos *plaustra*, de ruedas macizas, las *tympana* romanas, meros redondeles de madera, sin eje ni rayos, muy parecidas a ruedas de molino o a quesos de Parma y a las que usaban los egipcios antiguos, según vemos en los jeroglíficos, como también, indudablemente, a las del carro que envió José a traer a su padre. El tipo es oriental y aún se usa tanto en Afganistán como en España, cuyos habitantes son diestros carroceros. La rueda entera gira con un chirrido quejumbroso que gime por toda la parte noroeste de la península. Los conductores, cuyas orejas de cuero son tan romas como sus dientes sin filo, encuentran muy de su gusto este terrible "chillar", "chirrío", del árabe "cha-

rrar", que significa hacer ruido, y lo llaman música. Además creen que espanta a los lobos y los osos y al mismo diablo, lo cual bien puede ser cierto, pues la rueda de Ixion, aunque condenada en el infierno, nunca chirrió más lamentablemente; este ruido, sin embargo, sirve de aviso a otros carros, cuyos conductores, en caminos estrechos, donde los dos no podrían pasar al tiempo, reciben así aviso y pueden hacerse a un lado hasta que el camino quede libre"). Los paseos frescos y aireados del monte gozan de bellas vistas de la "Ría", el "Muelle de los Naos" (1) y la batería de San Felipe; las alamedas de Becedo y de los Barcos son los paseos elegantes. El hospital, la "cuna" y la cárcel hacen poca justicia a la ciencia y a la humanidad. Santander es ciudad barata y bien abastecida; el pescado, tanto de mar como de agua dulce, es abundante y excelente. Los verdes valles del Pas producen mantequilla, que es llevada a la ciudad por las "pasiegas", que parecen suizas y llevan cestos atados con correas, bajo cuyo peso se inclinan hasta casi tocar tierra (2); pero cuando se los quitan de encima se levantan vigorosas como bastones flexibles. El *vin du pays* es un "chacolí" cidroso y no bueno, ni tampoco es buena el agua, pero hay una fuente mineral llamada "La Salud" a cosa de dos millas, muy visitada entre junio y octubre por sus propiedades curativas de malestares viscerales; y a veinte millas más o menos, en "Ontaneda", hay baños, con un "Parador" muy grande y decente.

Santander es la residencia de las autoridades provinciales y sede del obispado, que depende del de Burgos, desde 1174, por fundación de Alonso IX. La catedral es una de las menos importantes de España. La bahía y el puerto fueron muy estimados en los comienzos de la historia de España. De él salió, en 1248, la flota de San Fernando, proa a Sevilla, lo cual se conmemora en el escudo de la ciudad. Santander decayó luego hasta convertirse en mero pueblo de pescadores, pero volvió a prosperar cuando fue hecho "puerto habilitado", es decir, con permiso para comerciar con Sudamérica, y aún surte a Cuba de trigo castellano, trayendo a España productos coloniales; es, de hecho, el puerto de Madrid, y cuando se termine el canal de Castilla o el ferrocarril llegue hasta Reinosa la ciudad se beneficiará mucho, "pero Dios sabe cuándo".

Carlos V desembarcó aquí el 16 de junio de 1555 para tomar posesión de España y nuestro Carlos embarcó en el mismo muelle para irse de España después de su romántica visita a Madrid; Carlos llegó

---

(1) Quiere decir el «Muelle Anaos», cuyo nombre hubiera podido darle motivo de curiosa disquisición filológica. *(Nota de Jesús Pardo.)*

(2) Estos cestos se llaman en Santander cuévanos, del latín *cophinus* y éste del griego *kóphinos. (Nota de Jesús Pardo.)*

a Santander el 11 de septiembre de 1623 —calendario antiguo, es decir, el 21, día de San Mateo— y casi se ahogó el viernes, 12, yendo a visitar su barco, zarpando felizmente, sin embargo, para llegar el sábado, 5 de octubre, a Portsmouth, donde fue jubilosamente recibido por la nación que, veintiséis años después, le iba a decapitar casi con el mismo júbilo.

Santander fue ferozmente saqueada por Soult el 16 de noviembre de 1808 y a pesar de esto ninguna ciudad española hizo gala de tan feroz localismo o de más grande hostilidad a nuestros ejércitos libertadores. La Junta nos pidió ayuda insistentemente y luego se volvió contra nosotros, como un atajo de bereberes, cuando se la enviamos, maltratando a sus propios defensores. Los ciudadanos rehusaron incluso dar alojamiento a los correos del duque (3), aunque fuese pagado por Inglaterra y en interés de España. Pusieron a los heridos en cuarentena y de la manera más ofensiva (despacho del 14 de enero de 1814). "La ciudad de Santander", escribe Wellington, "de un solo golpe ha conseguido prácticamente cortar los abastecimientos de los ejércitos aliados, haciendo de esta manera algo que ni los franceses pudieron en ningún momento". De nuevo el 14 de octubre de 1813, Wellington comenta: "El mal humor mostrado por Santander para con los ingleses es algo como no he visto en ninguna otra parte de España." Cuando Evans desembarcó allí con su legión los ciudadanos de Santander rehusaron ayudar con lo más esencial a aquellos bravos cuya ayuda había sido implorada. Los distritos de pescadores, que se extienden hacia Oviedo, han sido descritos en los itinerarios 112 y 113. Hay diligencias de Santander a Burgos, itinerario 114, y a Valladolid, itinerario 126, en el verano; un vapor costero hace a veces el viaje de San Sebastián a Cádiz y vuelta. Para las comunicaciones con Bilbao, véase el itinerario 123.»

En otros itinerarios detalla luego Ford también las comunicaciones entre Santander y Oviedo, Vitoria y Madrid.

15. «COSAS DE ESPAÑA»

En 1846, Ford, a instancias del editor Murray, prepara un volumen pequeño basado en el *Manual*, pero con mucho material nuevo, que titula *Gatherings from Spain.*

El editor había recibido muchas cartas, principalmente de mujeres, que pedían una versión realmente manejable del *Manual.* La versión española de Enrique de Mesa tiene por título *Cosas de España.*

(3) De Wellington. *(Nota de Jesús Pardo.)*

Cosas de España tuvo también mucho éxito; en 1847 apareció edición norteamericana, titulada *Los españoles y su país*, Wiley & Putnam, Nueva York, reimpresa al año siguiente; en el 49 fue traducido el libro al francés y luego hubo varias ediciones inglesas, la última en la colección «Everyman», de la editorial Dent, en 1909, reimpresa en 1913 y 1927, y, finalmente, en 1970, aún a la venta en Inglaterra.

Cosas de España no es un hermano menor del *Manual*, sino un libro extraordinario por mérito propio, que fija magistral y totalmente un momento de nuestro siglo XIX; en el fondo se trata de dos libros distintos, pues *Cosas* no es ciertamente una guía: con él en la mano se perdería uno hasta en la Puerta del Sol. Tampoco es una guía de antigüedades. Es, sencillamente, un largo ensayo descriptivo e interpretativo, una perspicaz e ingeniosa interpretación de España, el español y lo español [*].

Ford insiste en el carácter heterogéneo de la península ibérica: «Es difícil dar con una característica que pueda ser aplicada igualmente a todas sus partes», «entre los títulos oficiales del rey no está el de rey de España, sino de las Españas»; «en momentos de peligro nacional Madrid ejerce poca influencia en la península», Madrid, no es, según él, aceptada por capital nacional: «Soy hijo de Murcia», le parece, por ejemplo, el equivalente hispánico de: «Soy hijo de Israel», por el arraigo que expresa. «Españolismo» para Ford indica más bien odio a lo extranjero que verdadero amor patriótico.

A propósito del servicio de correos, deficiente en su tiempo, pero que había sido introducido en España en los de Juana la Loca, cuando Inglaterra carecía aún de él, dice: «España, antes tan adelantada, en esto como en tantas otras cosas, se ve ahora obligada a copiar sus propias mejoras de países de quienes antes fue maestra.»

Esto crea un tipo de patriotismo ficticio, basado en hazañas pasadas, que, cuando llegan los fracasos, resulta contraproducente, porque da lugar a la desilusión y a la autocrítica, conducentes a la apatía.

En aquella época los Pirineos sólo eran explorados por los ingleses y los contrabandistas, porque «Francia ha forzado siempre a España a participar en sus desgracias y nunca en sus éxitos»; una de las razones del atraso en la medicina española es, dice Ford, que los pocos libros médicos alemanes o ingleses que se traducen al cas-

(*) *Las cosas de España*, por Richard Ford. Ed. Turner. Traducción de Enrique de Mesa, 1974. Excelente traducción que indica, no solo el conocimiento que Mesa tenía del idioma inglés, sino la tremenda precisión y claridad de su castellano. Es interesante indicar que éstas son precisamente las cualidades de Richard Ford como escritor en inglés y que ambos, traductor y autor, pecaban de dos cualidades (¿o defectos?) idénticos: una gran erudición y una evidente inseguridad como creadores.

tellano es a través del francés, esto es, de segunda mano y ya desvirtuados por el traductor francés. El Tajo le parece desolado «porque ningún vapor británico ha civilizado sus aguas, como las de Francia y Alemania», y también debido a que el proyecto de hacerlo navegable, en tiempos de Felipe II, no pudo ser llevado a cabo «porque faltaba dinero, lo de siempre»; las rentas reales «se gastaban en transportar reliquias y en construir el inútil Escorial»; esto, realmente, no es cierto: se gastaban también en echar a los turcos del Mediterráneo occidental.

Dice Ford que, dada la inestabilidad, desgobierno y avaricia de los grandes, «los bajos no buscan más que dinero, única fuente de seguridad y poder, escondiéndolo hasta a los ojos de sus allegados más íntimos; la muerte de un padre puede suponer la pérdida del tesoro escondido». Así explica Ford las frecuentes violaciones de tumbas en tiempos de Napoleón: soldados franceses en busca de tesoros, pues nada mejor que un muerto para defender el dinero en la católica España. Precisamente entonces las autoridades de San Sebastián estaban vigilando de cerca las excavaciones de cierta francesa, a quien algún moribundo ladrón imperial había quizá revelado el lugar donde guardara sus latrocinios, huyendo de los angloespañoles.

La obra está llena de refranes, frases y modismos castellanos escogidos por su sabor o interés social, casi siempre sin faltas, aunque de vez en cuando se le escape algún «Arragón». Su erudición y su conocimiento de Europa le permiten relacionar siempre unos países con otros: «Quien va paso a paso va lejos» le recuerda el italiano *«chi va piano va sano e lontano»;* la palabra fonda le recuerda el «fondacco» veneciano, de que es origen.

El estilo tiene la ampulosidad propia de la época, pero contenida por el buen gusto, y es preciso y correcto, nunca facilón o vacuo, seguro, sin frases de relleno o tanteos estilísticos. El texto está continuamente amenizado por disquisiciones eruditas y alusiones clásicas y lleno de observaciones siempre exactas y de primera mano: la excelente descripción del bolero es del natural, como también lo es la barojiana escena de la ejecución del salteador *Veneno,* a quien preparaba a bien morir «un cura más interesado en protegerse del sol que en su macabro oficio».

Ford trata constantemente de relacionar también el presente con el pasado, buscando puntos de contacto en el tiempo, y su erudición en esto no resulta nunca pedantesca: las patillas o picardías de las andaluzas, por ejemplo, le recuerdan las de algunas momias egipcias, aún rizadas y pegadas a la mejilla reseca.

Gran conversador y hombre de mucho mundo y simpatía, Ford supo hacerse amigo de españoles de todas las clases sociales, acumulando un conocimiento instintivo de nuestra psicología de que están empapadas las hojas de *Cosas de España.*

Todo a lo largo del libro se ve la preocupación de Ford por relacionar lo español con lo oriental: *Rocinante* le hace pensar en *rosin,* que, en árabe, significa rocín; alforjas *al horeh;* el hecho de que la mayoría de los posaderos de entonces fuesen vascos, franceses, italianos, catalanes, es decir, «extranjeros a ojos castellanos», le recuerda la idea oriental, transmitida a los castellanos, de que es deshonroso cobrar la hospitalidad.

Cuando se trata de vino español lo recomienda moro, «porque, al revés de lo que pudiera pensarse, es el mejor, ya que no ha sido bautizado», y previene al turista contra los asturianos, «que tienen fama de aguar hasta el agua».

Hasta en nuestra preocupación por el agua ve Ford influencia oriental: «Fernando el Católico, aragonés, vio ahogarse a un campesino en un río y dijo: "Nunca he visto a un castellano saciarse de agua"», «pero de beber, no de lavarse: las abluciones rituales recuerdan a los judíos y a los mahometanos y además afeminan», dos motivos que espantarían al castellano más descreído y viril.

Dedica un capítulo entero al jerez y la manzanilla y muchas páginas al vino: «poco Valdepeñas llega puro a Inglaterra, digan lo que digan los importadores»; al turista que quiera importar un barril le recomienda que compre dos, «porque en este *"pays de l'imprévu"* siempre hay accidentes cuando se trata de vino y de mujeres».

Una minuciosa explicación de la imprecación «carajo», con detalles fonéticos, le lleva a aludir al olor a ajo de las bocas españolas y a la expresión «ajos y cebollas»; los burros, caballos y arrieros españoles le inspiran diez páginas de un interés ya casi histórico.

Ford inventó el término *godo-beduino* para explicar ciertas características españolas, propias del nómada que se ve forzado a poner casa y mantener servidumbre y dar cenas «para que no digan»; hablando de la escasez de alimentos alude a la palabra «bisoño», que significa, según él, «necesitado» «y se aplica casi universalmente a los soldados españoles», escapándosele, por una vez, el matiz de «soldado nuevo», necesitado no tanto de alimentos como de instrucción.

La vuelta continua a la patria de exiliados españoles, con el vaivén de los gobiernos, le parece causa de mejoras en muchos aspectos de la vida española, «pero sobre todo en las fondas, porque durante su estancia en Francia o Inglaterra se dan cuenta de que España no es

el mejor de los mundos habitados, aunque no lo reconozcan nunca delante de extranjeros».

Se extiende también sobre el individualismo español y la guerra de guerrillas, pero cabe discutir si es el individualismo lo que dio lugar a las guerrillas o si éstas fueron causa de aquél, haciendo al pueblo español receloso de la autoridad poco eficaz, confiado solo en sí mismo y en su grupo inmediato de allegados, frente a la estructura social.

16. PARK STREET

En 1851, Ford se casa por tercera vez; su mujer, Mary Molesworth, era hija de sir William Molesworth, famoso liberal extremista inglés, de familia distinguida y vieja de Cornualles.

Se instaló con ella en Londres, en una casa de Park Street, propiedad de su madre, sin abandonar por ello Heavitree. Brinsley Ford me ha mostrado los menús de todas las cenas que dio su mujer desde que se quedó viuda, con las listas de invitados y los vinos. La compañía era siempre distinguida y las cenas espléndidas: una, de dieciocho personas, consiste en sopa, dos platos de pescado, principio, pollo Marengo, fricandeau, chuletas de cordero, rosbif, ganso asado, dos postres y buñuelos. Los vinos: cinco botellas de jerez, cuatro de tinto de dos clases, una de oporto y cinco de champán. El jerez en aquella época, y aún ahora, se tomaba en Inglaterra con la sopa, derramando en ella un vaso lleno.

En el solar de la casa de Park Street hay ahora una casa de pisos.

17. LA OBRA MENOR

La obra menor de Ford está enterrada en su mayor parte en las revistas literarias del siglo pasado, verdadero cementerio de buena literatura; las críticas, que constituyen la mayor parte de ella, se publicaron, como solía hacerse entonces, sin firma, de modo que hubiera sido imposible localizarlas de no ser porque Ford mismo hizo encuadernar los manuscritos en varios volúmenes, que ahora están en posesión de Brinsley Ford.

18. LOS ULTIMOS AÑOS

En 1856, Ford fue nombrado miembro del comité que iba a estudiar la construcción de un nuevo museo nacional de pintura; este nombramiento se debió a un ensayo que había publicado sobre el Museo Británico, en el que denunciaba, entre otras cosas, la costumbre deplorable de vender los ejemplares repetidos de la biblioteca; esta barbaridad fue causa de que se vendiera una biblia con notas marginales de puño y letra de Lorenzo de Médici, una primera edición de la obra de Enrique VIII contra Lutero, con notas al margen de Cranmer, y muchos otros tesoros por el estilo.

En octubre de 1857, Ford escribe su último ensayo, sobre el libro *Tom Brown's Schooldays,* terminado el cual añade, citando a Virgilio, al final del manuscrito: «Hic cestus artemque repono».

Sus últimos meses fueron melancólicos. Padecía de nefritis y vivía sumido en la depresión más profunda. Quería destruir sus papeles y no dejar ningún material biográfico después de su muerte. Destruyó cuantas cartas pudo, aunque sus amigos rehusaron destruir las que poseían de él; su mujer consiguió salvar algunos de los cuadernos de notas y papeles.

Murió en 1858.

JESUS PARDO DE SANTALLANA

Ciudad de los Periodistas
Edificio Balmes
Torre 3, 12-C
MADRID-34

BIBLIOGRAFIA DE RICHARD FORD

(Sólo la parte de su obra relacionada con España)

1837. Julio. *Spanish Theatre,* crítica a *El Teatro Español o Colección de Dramas...,* cuatro vols., Londres, 1817, 1820.

1838. Abril. *The Banditti of Spain,* crítica a *The Lives and Exploits of Banditti and Robbers in all Parts of the World,* por L. McFarlane, Londres, 1837.

Junio. *Spanish Genealogy and Heraldry,* crítica a *La Armeria Real de de Madrid,* Livraison, I-VIII, París, 1838, y *Noticia de las Ordenes de Caballeria en España,* cuatro tomos, Madrid, 1835.

Octubre. *Spanish Bull-Feasts and Bull Fights,* crítica a *Elogio de las corridas de toros,* por don Manuel Martínez Rueda, Madrid, 1831.

1839. Junio. *Prescott's History of Ferdinand and Isabella,* crítica a *History the Mountains of Ronda and Granada, with Characteristic Sketches of the Inhabitants of the South of Spain,* por el capitán C. R. Scott, dos vols., Londres, 1838.

1839. Junio. *Prescott's History of Ferdinand and Isabella,* crítica a *History of the Reign of Ferdinand and Isabella,* por William H. Prescott, tres volúmenes, Londres, 1838.

1840. *Lockhart's Spanish Ballads,* crítica a *Ancient Spanish Ballads,* traducción de J. G. Lockhart, Edimburgo, 1823.

1841. Enero. Crítica a una nueva edición de la misma obra, aparecida en 1841.

1842. *Borrow's Account of the Gipsies of Spain,* crítica a *The Zincali; or An Account of the Gipsies of Spain,* por George Borrow, ex agente de la Sociedad Británica y Extranjera de la Biblia en España, dos volúmenes, 1841.

1843. Febrero. *The Bible in Spain,* crítica a *The Bible in Spain; or the Journeys, Adventures and Imprisonments of an Englishman, in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsular,* por George Borrow, tres vols., Londres, 1843.

1846. Marzo. *Spanish Architecture,* crítica a *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España,* por Juan Agustín Ceán Bermúdez, cuatro volúmenes, Madrid, 1829, y a *Sketches in Spain,* dos vols., 1834. *Spain and Spaniards,* por el capitán Widdrington, dos vols., Londres, 1844. *Plans Elevations, Sections and Details of the Alhambra,* dos vols., por Owen Jones, Londres, 1842. *Handbook for Spain,* por Richard Ford, Londres, 1845. *The Picturesque Antiquities of Spain,* por Nathaniel A. Wells, Londres, 1846. *España artística y monumental,* por don Jenaro Pérez de Villaamil, tres vols., París, 1846.
Septiembre. *The Spanish Ladye's Love,* crítica a *The Spanish Ladye's Love,* por lady Dalmeny, Londres, 1846.

1847. Junio. *Journal of a Residence in Portugal,* crítica a *Journal of a few Month's Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain,* por Una Dama, tres vols., 1847.

1848. Junio. *Head and Stirling on Spanish Art,* crítica a *Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting,* por sir Edmund Head, Baronet, Londres, 1847, y *Annals of Spanish Painters,* por William Stirling, dos vols., Londres, 1848.

1850. Marzo. *Urquhart's Pillars of Hercules,* crítica a *The Works of Sir Thomas Urquhart of Cromarty,* Edimburgo, 1834. *The Pillars of Hercules; or a Narrative of Travels in Spain and Morocco in 1848,* por David Urquhart, diputado, dos vols., Londres, 1850.
Octubre. Crítica a *History of Spanish Literature,* por George Ticknor, tres vols., Londres, 1849.
Septiembre. Otra crítica a la misma obra.

1853. Marzo. *Panorama of the Alhambra and Valley of Granada.*
Abril. Crítica a *Le Duc de Wellington,* por Jules Maurel, Bruselas, 1853, y *The Duke of Wellington, his Character, his Actions and his Writings,* por Jules Maurel, Londres, 1853.
Mayo. «Subasta de los cuadros españoles de Luis Felipe», reseña por R. Ford.

Junio. «Subasta de los cuadros españoles de la colección Standish y otros», reseña por R. Ford.
Junio. Crítica a *Las alforjas,* por George John Cayle, dos vols., Londres.
Julio. *Larpent's Journal in Spain, crítica a The Private Journal of F. S. Larpent, Judge Advocate (Fiscal) of the British Forces in the Peninsular,* tres vols., 1853.
Julio. Crítica a *Castlex and Andalusia,* por lady Louise Tenison, Londres.

OTRAS CRITICAS

1852. Marzo. *Bohemian Embassy to England, Spain, etc., in 1466,* crítica a *Notices sur les Voyages faits en Belgique par des Etrangers,* por Isidoor Hye, Gante, 1847.
Marzo. Crítica a *The Practical Working of the Church of Spain,* por el reverendo Frederick Meyrick, Oxford.
Abril. Crítica a *The Tagus and the Tiber; or Notes of Travel in Portugal, Spain and Italy in 1850-1,* por William Edward Baxter, dos volúmenes, Londres.
Julio. Crítica a *Modern Poets and Poetry of Spain,* por James Kennedy, juez británico del Tribunal Mixto de La Habana, Londres.
Diciembre. *Cloister Life of Charles V,* crítica a *The Cloister Life of the Emperor Charles V,* por William Stirling, Londres.

LIBROS DE RICHARD FORD

1819. *An Account of the Original Design by Coreggio for his Painting in Fresco in the Cathedral at Parma,* impreso particularmente por B. W. and S. Gardiner. (El cuadro actualmente está en posesión de Brinsley Ford.)

1837. *An Historical Enquiry into the unchangeable Character of a War in Spain,* Londres. *The Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their Manners; the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy; with Notices on Spanish History.* Edición suprimida: un vol. de 768 pp., impresa en 1844. Primera edición: 1845, dos vols. con mapas y 1.064 pp. Segunda edición: 1847, un vol. con mapa y 645 pp. Tercera edición: 1855, dos vols. con mapas y 995 pp.

Todas las demás ediciones son posteriores a la muerte de R. Ford, acaecida en 1858.

Una *Guide du voyageur en Espagne et Portugal,* por Richard y Quétin, publicada en París; segunda edición, en 1850. Ambas, plagio de la obra inglesa de R. Ford.

Gatherings from Spain. By the Author of the Handbook of Spain; chiefly selected from that work, with much new matter, Londres, 1846, 342 pp. Segunda edición, en 1861. Edición norteamericana titulada *The Spaniards and their Country,* publicada en 1847 en Nueva York. Otra edición norteamericana, en 1848. En 1849 salió una edición en París, y en 1906 se publicó la edición definitiva en Londres, reeditada en 1913, 1927 y 1970.

The Letters of Richard Ford, publicadas por Rowland E. Prothero, Londres, 1905; el mismo año salió edición norteamericana, Nueva York.

The Life of Diego Rodriguez de Silva y Velasquez, Londres, 1836, reeditada por el procedimiento anastático en 1851; 11 pp. en edición limitada a 25 ejemplares. Esta biografía apareció inicialmente en una enciclopedia popular.

A Guide to the Diorama of the Campaigns of the Duke of Wellington, por Richard Ford, 1852.

Tauromachia of the Bull Fights of Spain, ilustrada con 26 láminas dibujadas y litografiadas por Lake Price, con explicaciones preliminares de R. Ford, Londres, 1852.

Apsley House and Walmer Castle, ilustrado con láminas y descripciones, Londres, 1853.

La *Guía* de Ford sigue sin publicarse en castellano. *Gatherings,* en cambio, se publicó en 1937, traducida por Enrique de Mesa, y hay una edición de lujo, no venal, de 1968, hecha en Madrid.

EL DESTIERRO INTERIOR: LA IMAGEN DEL YO EN LA POESIA DE JUAN JOSE DOMENCHINA

Tanto en la variación temática como en la experimentación formal, la poesía de Juan José Domenchina (1898-1959), vista en su conjunto, representa un fenómeno artístico de marcada complejidad. El estudio de esta producción poética revela una división bastante clara que corresponde a los dos períodos fundamentales de la vida del poeta. El primer período incluye los años de juventud y aun de la madurez que Domenchina pasó en su tierra natal. El segundo corresponde a los veinte años transcurridos en el destierro, después de la salida del poeta de España en 1939. La experimentación con múltiples formas métricas, la audaz exploración de reinos léxicos alejados de la tradición poética y la densa y compleja sintaxis de honda afinidad con el sentir barroco que caracterizan la poesía escrita a lo largo de esa primera etapa —reunida en el volumen de las *Poesías completas* [1936] (1)— contrastan con la expresión relativamente sencilla, la unidad de tema y el cultivo casi exclusivo de la décima y del soneto que se manifiestan como los rasgos más destacados de los varios libros de poesía que Domenchina publicó en México. Sin embargo, y a pesar de las diferencias que se evidencian entre los dos períodos de la producción poética de Domenchina, existe un hilo constante que une esas dos etapas en un continuo proceso de evolución.

La preocupación por descubrir y analizar el carácter verdadero de su propia existencia y por forjar a través del medio poético una imagen concreta del YO constituye el principio central de oganización más importante en la poesía de Juan José Domenchina. El poeta sufrió durante toda su vida de un achaque padecido por todo hombre moderno en general: el terrible sentido de fragmentación y de insustancialidad que surge del seno del individuo al contemplarse a sí mismo. En las páginas que siguen, veremos cómo esa preocupación íntima se manifiesta y se afirma a lo largo de las obras sucesivas de nuestro poeta.

(1) Juan José Domenchina: *Poesías completas* (Signo, Madrid, 1936).

Se descubren las raíces de la imagen del YO dentro de los poemas escritos por Domenchina en España. Por un lado, algunos de ellos revelan un intento del poeta por afirmar su SER. En uno de los poemas más tempranos, «Las interrogaciones del silencio», se define ese SER en función del vínculo de amor entre el Tú y el YO: «Soy tan tuyo como tú mía, / amiga. Tú eres lo que soy en ti. / Yo, lo que tú en mi alma. / Y tú y yo no tenemos fin» (2). En «Vándalo augusto», el amor sigúe sirviendo de base para el proceso de autodefinición: «Al fin, yo soy lo que mi ser abstracto, / de espectro múltiple y veraz, proyecta. / Concéntrico el fervor, la vida recta, / nada me mueve sino el dulce pacto» (3). Y, otra vez, en «Dédalo»:

En un planto sin término, innumerables plañideras regarán con sus ojos de sombra el cáliz de los lacrimatorios,

pues la diagonal de mi orgullo sesga mi Raza
desde el Cantón Diestro del Jefe hasta el Cantón
Sinistro de la Punta,
y soy la sumidad de los Linajes
porque todas las mujeres conciben mi verbo
en la vasta prelibación, ornato de sus bodas,
bodas en donde erijo el Cántico de mi Progenie (4).

Este mismo proceso de autoconsagración, de honda resonancia whitmaniana, alcanza su punto de relieve más alto dentro de la «Elegías barrocas»:

Hondo solaz, o gloria perfecta: el sol me absorbe.
Ya soy lo que supuso mi ambición: Elemento.
Elemento, latido de la luz, esto es cántico.
La verdad que te colma, feliz: lluvia de oro (5).

La afirmación del SER realizada a través de los versos citados arriba es de índole activa. El poeta se empeña en crear una imagen concreta y única de sí mismo y en imponer esa imagen al mundo que le rodea. Aunque en el poema que se cita a continuación el tema sigue siendo de autoafirmación, la orientación de esa afirmación experimenta un cambio radical:

Se me tendrá por loco,
se me tendrá por triste...
—Tú eres el egoísmo, la violencia,
la acción. Yo soy tu antítesis.

(2) Idem, p. 35.
(3) Idem, p. 99.
(4) Idem, pp. 152-153.
(5) Idem, p. 258.

Se me tendrá por pusilánime,
por rezagado en mi silencio virgen...
—Mi parsimonia evolutiva es densa;
tus mutaciones, frívolas de origen.

Me pararé, sin duda, en la belleza
y en el dolor; como quien vive
—en la línea, en el grito— depurándose
para ganar su eternidad, difícil.

Estaré, tácito, en lo mundo...
integraré todo lo humilde...
Pero seré, con una vida propia,
reconcentrada, firme... (6)

La fuerza y la integridad del SER no provienen de la imposición del YO al mundo exterior, sino del rechazo de las tensiones y de la complejidad de ese mundo y del alejamiento voluntario de ese «ruido mundanal». A pesar de la exuberancia que caracteriza la afirmación del SER en varios poemas, es muy posible que «Se me tendrá» refleje con mayor acierto el modo de vivir del hombre Domenchina en España, ya que el poeta mismo tendía a mantenerse apartado de ese mundo caracterizado por «el egoísmo, la violencia, la acción» y las «mutaciones, frívolas de origen». Hasta el período de su participación personal en el gobierno de Azaña —iniciado en 1931—, los contactos sociales del poeta se limitaban al trato con su familia y con un grupo pequeño de amistades. Salía raramente de la casa familiar y solía pasar largas horas entregado al cultivo de sus intereses literarios.

Pero la imagen que el poeta proyecta de sí mismo a lo largo de las páginas de las *Poesías completas* no brota exclusivamente de la afirmación del SER. Tal afirmación es más bien un indicio, un signo sugeridor, de una preocupación íntima y abrumadora que se asoma directamente como tema de un buen número de poemas. Tras los poemas de este grupo, se elabora una visión sumamente negativa del YO y de sus circunstancias. Por un lado, esta visión negativa está radicada en un sentido penetrante de enervación o «abulia». El poeta se siente incapaz de esforzarse, de enfrentarse con la vida activamente. En «Hastío», declara:

No aguzaré las ramas
de mi intelecto, grave.
No forzaré mis músculos.
¡Como un dios, a la sombra
de mis actos —en germen,
sin realidad—, desnudo! (7).

(6) *Poesías completas*, p. 66.
(7) Idem, p. 70.

O, en «Amor y crítica», el mismo tedio profundo se enfoca desde otra perspectiva:

¿Por qué los deleites al uso
no te deleitan? ¿Por qué bebes
a sorbos ingratos la vida?
Hay lo de siempre. ¿Qué se ha hecho
de tu carcajada, inmortal?
—La vida, irrisoria, me aburre.
Filósofo en fárfara, pago
la culpa de mirar y ver (8).

Hay una intensificación progresiva del sentido de malestar espiritual expresado por Domenchina a través de los varios libros que componen las *Poesías completas*. En la tercera sección de las «Elegías barrocas», la articulación del anhelo de retirarse de la vida representa la antítesis del tranquilo sentido de confianza en sí mismo que es expresó en «Se me tendrá»:

¡Dejadme ya dejar de ser! ¡Este fastidio
cósmico! En añagazas de pasión coercida
¿cómo creer? Dejadme dejar de ser. Dejadme
a mi sabor, insípido, falaz, ya fraudulento
defraudado, eludirme, falsificarme, impune.
¿Soy? Soy mi negligencia lasciva, bostezada.
¿Estoy? Sí, entre las plumas de un ocio derruido.
¿Voy? Sin adónde, en curvas de barzón, transeúnte.
¡Ah! ¿Por qué no bostezas por mí, por qué no arrastras
mi desidiosa imagen por mí, que yo no puedo? (9).

Se descubre la dimensión más profunda de la visión negativa del SER en esos poemas en que Domenchina pone en tela de juicio la sustancialidad y aún la existencia misma de ese SER. En el soneto «Luz abstracta», el poeta pregunta: «¿Quién será el yo que a mí me asoma?» El mismo no está seguro de quién es. Y, lo que es peor, esa «Luz abstracta» que serviría para iluminar los contornos de su identidad siempre parece estar al margen de su alcance consciente y es, por consiguiente, una fuente constante de tormento. Es una «luz abstracta, de incomunicable / espectro, ... // Sangre verde, letal, de mis sentidos. / Ponzoña, cáncer rubio que me come. // Sin nexo —muta luz—, sin la acordada recíproca visión, en mi sobrada / nada ...» (10).

A la luz del marcado pesimismo de los versos que hemos examinado, bien podríamos preguntar si hay algo que sirva para sostener

(8) Idem, p. 77.
(9) Idem, p. 263.
(10) Idem, p. 117.

al poeta frente a la visión estéril y vacía de su propia existencia. Los dos poemas que están íntimamente relacionados, «Cosecha» y «Acibarado fruto ...», ofrecen una respuesta. En el primero, el poeta indaga, «De toda mi vida —idilio / iniciado, sin palabras—, / ¿qué resta?» Y en contestación, encontramos los versos siguientes:

Un fruto serondo,
de pulpa encendida y ácida.

La Verdad.

Fruto serondo
de pulpa encendida y ácida (11).

La comparación metafórica de «la verdad» con un fruto serondo —un fruto de maduración tardía— sugiere esa penetración retrospectiva que permite que el individuo perciba con claridad el carácter verdadero de su propia existencia. Que esa verdad para el poeta es un «fruto ... de pulpa encendida y ácida» representa un indicio del sufrimiento y de la amargura que se integran como aspectos fundamentales de la visión que proyecta el segundo poema, «Acibarado fruto», la angustia y el rencor que surgen del sentido de inseguridad vital constituyen los mismos elementos que estimulan y sostienen al poeta:

Acibarado fruto serotino
acibarado fruto, ¡odio divino!
Para mí, enfermo y triste, más que el vino
gustoso en la aridez de mi camino.

¡Oh fruto serotino, acibarado,
que de la Vida pendes, tan ajado,
tan cubierto de polvo y abrasado
como mi corazón de iluminado!

¡Oh qué sabrosa al paladar tu pulpa!
¡Oh deleitoso su amargor de culpa!
¡Odio divino, engendrador de impulsos,

acicate brutal de mi impasible
vivir, estímulo de mi terrible
abulia, roja espuela de mis pulsos! (12).

Las dudas del poeta respecto a la integridad del SER se manifiestan en forma de desprecio, «el odio divino», y ese desprecio sirve de fuente principal de motivación. «La verdad», aunque pueda significar en última instancia la misma destrucción del YO, es el fin hacia el cual el poeta se lanza. Pueden compararse los varios niveles desde

(11) *Poesías completas*, p. 80.
(12) Idem, p. 81.

los cuales el poeta proyecta la visión del SER con la intensificación progresiva del dolor físico. Al principio, el individuo puede examinar y definir el fenómeno con relativa objetividad. Más tarde, ese dolor tiene el efecto de disminuir el grado y la eficiencia de su actividad; y, además, la visión que el hombre tiene de sí mismo es influida por esa incomodidad omnipresente. Por fin, los centros nerviosos doloridos llegan a estar tan inflamados y es tan intenso el dolor, que su conciencia total está fijada en la fuente del tormento y, por consiguiente, el fenómeno parece ser el eje esencial de su existencia. La única cosa que estimula y moviliza al poeta es la amargura que brota del sentido de enervación y de insustancialidad. De la misma manera que la visión positiva del YO fue llevada a su cumbre, así también alcanza la visión negativa de ese YO el extremo de profundidad abismal.

Si el sentimiento de inseguridad y la preocupación por encontrarse a sí mismo están bien arraigados en la poesía escrita por Domenchina en España, son estos mismos temas los que crecen en intensidad y dominan las obras producidas por el poeta durante su estancia en esas tierras acogedoras pero, a la vez, ajenas, de México. La imagen del YO desterrado, tanto psicológicamente como físicamente, se elabora a través de una serie de motivos imaginarios. Uno de estos motivos se basa en la sensación de aislamiento: Domenchina se siente alejado irremediablemente de su pasado y con la vitalidad —quizá ilusoria— que ahora viene a asociarse con aquél. Se encuentra abandonado al vacío estéril de su presente. Este sentimiento está encarnado en la imagen de *soledad:*

> *¡Qué soledad! Mientras laten*
> *los perros, el corazón*
> *se acompasa*
> *con latir sofocado,*
> *sin aventarse en el ritmo*
> *de su pulso* (13).

La soledad impuesta al poeta por sus circunstancias vitales se complementa con un deseo intenso, arraigado en la desesperación, de mantenerse apartado del mundo:

> *Soledad de soledades,*
> *sombra en soledad: no quiero*
> *que se acerquen*
> *a la mía, tan sonora*
> *e intacta, tactos sin tiento*
> *que percuden* (14).

---

(13) Juan José Domenchina: *Tres elegías jubilares* (Centauro, México, 1946), p. 65.
(14) Idem, p. 77.

El motivo imaginario de *soledad* está vinculado al de dolor. Ese apartamiento, tanto en el tiempo como en el espacio, es la fuente de un dolor agudo: «¡Soledad acompañada! / Yo no quisiera sufrir / la agonía de sentir / tu presencia atormentada ...» (15). El tono predominante de la poesía escrita por Domenchina en México, lo que el profesor Luis Ríus ha caracterizado como «el patético son de la voz de Domenchina» (16), es de una angustia abrumadora. El dolor es la verdad central y esencial de la existencia del poeta. Por un lado, ese dolor es lo que impide que Domenchina logre aceptar e identificarse con su vida actual: «No es dejarse morir, es no dejarse / vivir, lo que te exige tu obsesivo / dolor ...» (17). Por otro, como vimos en el comentario de «Acibarado fruto», es el mismo dolor lo que hace que el poeta se mantenga consciente de que de verdad vive: «No sentir el dolor equivaldría / a no vivir, a no sentirse vivo» (18).

Domenchina hace frecuentemente una comparación entre su pasado y su presente, su *ayer* y su *hoy*. El ayer del poeta suele evocarse de una manera positiva que ofrece un contraste marcado con la visión negativa del presente:

La vida —ayer rozagante
y erguida—, bajo la angustia,
pende ya fláccida y mustia,
como un despojo colgante.
Ya no es su porte arrogante
ni audaz su paso: inseguro
marcha el hombre hacia el futuro
que, a trueque del esqueleto,
le ha de entregar su secreto:
la luz del dominio oscuro (19).

En otro lugar, Domenchina declara:

Ayer me tuvo en firme un paso mío.
Hoy estoy a merced de la impostura,
porque voy, sin presente, en la postura

de este doble o trasunto, tan sombrío,
que estampa en la pared la escurridura
deleble y sorda de mi andar radío (20).

---

(15) Juan José Domenchina: *Destierro* (Atlante, México, 1942), p. 53.

(16) Luis Ríus: «Poesía española en México», *Revista de la Universidad de México*, XXI, núm. 5, enero de 1967, p. 13.

(17) Juan José Domenchina: *Pasión de sombra* (Atlante, México, 1944), p. 32.

(18) Idem, p. 92.

(19) *Destierro*, p. 65.

(20) Juan José Domenchina: *La sombra desterrada* (Almendros y Cía., México, 1950), p. 34.

A lo largo de la poesía que Domenchina escribió en México, la luz y su antítesis, la oscuridad, figuran como otros elementos imaginarios muy importantes mediante los cuales el poeta elabora la visión de su existencia. Se nos ofrece una muestra cabal del papel que suele hacer la imagen de *luz* en estas líneas de *La sombra desterrada:*

Por una tarde de mi ayer, dorada,
de luz caliente y de tostada arena,
me voy. Y vuelvo a ser hombre sin pena,
y no vida a remolque y abrumada.

Esta tarde es el fin de mi jornada
—harto lo sé—, y el aire se me llena
de luz. Llevo mi muerte con serena
unción sobre la carne sosegada (21).

Rara vez puede refugiarse Domenchina en esa tarde tan caliente y bien iluminada que encarna la visión ya un poco mítica de su pasado. Se le escapa al poeta el consuelo de esa visión tan inexorablemente como se deslizan los granos por la cintura de un reloj de arena. No hay duda ninguna de que el trayecto declinante del sol represente una metáfora clave para el camino de su propia vida: «Y en la postura / que me han puesto me voy desvaneciendo // sin vanidad; borrando mi figura / desfigurada, mientras voy poniendo / el sol caduco de mi noche oscura» (22).

Esa *noche*, como representación de la ausencia de la luz que se asocia con la visión del pasado, llega a ser uno de los motivos principales para la caracterización del presente desvitalizado del poeta. En *Destierro,* él afirma: «Es la noche sin fin, la desvelada / noche, que con sus filos de cuchilla / implacable recorta en amarilla / muerte, nuestra silueta enajenada» (23). Y, en *Nueve sonetos y tres romances,* Domenchina dice:

Hay que morir. La noche de la vida
—la noche de la muerte—, interminable,
se llega poco a poco. Lo mudable
inmútase al pensar en la caída

o mutación del fin. Y oscurecida
el alma, y rescoldo lamentable
en un cuerpo caduco y miserable,
¡pide una eternidad esclarecida!

---

(21) Idem, p. 62.
(22) Juan José Domenchina: *Exul umbra* (Stylo, México, 1949), p. 16.
(23) *Destierro,* p. 33.

Los agudos sentidos, hoy ya romos,
¿qué captaron del mundo? Lo que vemos
es tan sólo vislumbre —y en asomos—

de la vida prestada que tenemos...
Si ardiendo como antorchas sombras somos,
sin lumbre ya en el alma, ¿qué seremos? (24).

Cabe subrayar la importancia de la sombra como otro motivo imaginario —uno que está vinculado estrechamente con el de la *noche*— que usa el poeta para elaborar la idea de la pérdida de sus energías vitales causada por el destierro. Figura la imagen en los títulos de tres libros publicados por Domenchina en México: *Pasión de sombra, Exul umbra* y *La sombra desterrada* (25). En el primero de estos volúmenes, encontramos versos como los siguientes: «Y dentro de la sombra en que te dueles, / otra noche sin noche ...» (26) y «Mi sombra de pasión —que es vida en sombra— / me tiene ante la luz tan bien quitado, / que, con mi huella errante, de evitado, / me voy hasta del nombre que me nombra» (27). También, en *Tres elegías jubilares,* la visión de la vida sigue igual, ayuna de sustancia y de sentido: «... La vida que no *es* / —porque va— y que no está —porque no llega—, / es silencio o es sombra ...» (28). Domenchina utiliza la imagen para describir su propio SER: «... Y, sí, se puede no vivir, ... // ... Sí, se puede ser sombra, sin pretexto / de vida, que en propósito se quede» (29); y, en otro lugar: «Si no me tengo aquí, donde he tenido / que ser la sombra de lo que no soy, / y si me borro más cuando me doy / más a vivir mi ayer retro-cedido...» (30). En estos versos de *El extrañado,* la identificación del SER con la sombra pretende universalizarse, puesto que el enfoque cambia del YO particular del poeta al hombre en general: «El hombre ya perdió sus potesta-

(24) Juan José Domenchina: *Nueve sonetos y tres romances* (Atlante, México, 1952), p. 32.

(25) La asociación de la imagen de la sombra con el fenómeno del destierro está bien arraigada en la antigüedad. Efectivamente, el profesor Ríus alude, en su comentario sobre los poetas españoles desterrados en México, a un ensayo de Ortega y Gasset al sugerir que tal asociación posee una tradición que data de la época romana (Ríus, *op. cit.*, p. 14). Y, según Ortega: «... Todo lo que hay de incitante y excitante en el tránsito por un país extraño desaparece cuando a él trasladamos el eje y la raíz de nuestra vida. Los antiguos tenían fina percepción de esa parálisis íntima en que cae el transplantado, y por eso era para ellos una pena de rango parejo a la muerte la del destierro. No por nostalgia de la patria les era horrendo el exilio, sino por la irremediable inactividad a que los condenaba. El desterrado siente su vida como suspendida: *exul umbra,* el desterrado es una sombra, decían los romanos...»

José Ortega y Gasset: *Obras completas,* II, 3.ª ed. (Revista de Occidente, Madrid, 1954), página 378.

(26) *Pasión de sombra,* p. 29.

(27) Idem, p. 27.

(28) *Tres elegías jubilares,* p. 108.

(29) *Pasión de sombra,* p. 68.

(30) Idem, p. 96.

des / de ser hombre. Y es sólo una indigente / sombra sin Dios, que pide eternidades, // a gritos, con voz rota y estridente...» (31).

Concha Zardoya ha estudiado la predilección de Domenchina por las imágenes de luz y de oscuridad —y la de la sombra en particular— y las líneas que se citan a continuación ofrecen un buen resumen de la relación de este conjunto de motivos imaginarios fundamentales con la elaboración por parte del poeta de la visión de sí mismo y de sus circunstancias vitales:

> *La vida es una sombra velada por la fuerza del pasado; por* esta razón, el sol radiante de lo actual no consigue deslumbrar ni siquiera animar al hombre. Lo pretérito, a su vez, está velado por el tiempo: borrosa fotografía, aún indeleble. Y he aquí la tragedia: el vivir se enfría en tal continuo acordarse de la vida perdida. La existencia así es un buscarse y encontrarse triste, enfermo, perdido, casi muerto. Ser de este modo es un dejar de ser: un morir día por día. Vida rota por el destierro: éste ha sido el cuchillo *rebanador que ha cortado o dividido la existencia en dos mitades* irreconciliables (32).

La fragmentación del SER como resultado del destierro a que se refiere la profesora Zardoya constituye en sí otro motivo imaginario que Domenchina emplea para tejer la visión de su existencia ruin. Examinemos el siguiente soneto de *Exul umbra:*

Y, ya chusco individuo... en dos mitades,
te aúna tu nostalgia, íntegramente
es ése tu estar solo y solamente
con tu mentira rota en dos verdades.

Por no sentirte refalsado, evades
de tu presencia el alma, que te siente
hostil, extraño y lejos del presente
que con los restos de tu sombra invades.

No, no es verse menguado, disminuido
dentro del grave continente, apenas,
a duras penas, lleno de sentido.

No es transitar desiertos sin arenas,
desterrados... Es verse dividido
en dos mitades para siempre ajenas (33).

Ligada a la sensación de fragmentación psíquica está la imagen del *doble*, la imagen de ese «otro» desplazado, ese «otro» desterrado no sólo en el mundo, sino también de las raíces de su propio SER.

---

(31) Juan José Domenchina: *El extrañado* (Tezontle, México, 1958), p. 45.
(32) Concha Zardoya: *Poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1961), p. 399.
(33) *Exul umbra*, p. 14.

En *Pasión de sombra*, el poeta pregunta: «¿Estoy, emborronado disparate, / en ese doble, sordo que me dejo // pegado a la pared mal encalada? / ¿O es mi caricatura, vomitada / por la pared, la carne en que me quejo?» (34). O, en *La sombra desterrada*, encontramos estas líneas:

Avanza, sordo, con mi pesadumbre
a cuestas, mal doblado y bien transido,
mi doble, que en un muro, recorrido
negramente, me estampa por costumbre (35).

Y, una vez más, en *Nueve sonetos y tres romances:*

Mira. Allí está mi cuerpo, proyectado
en la pared: mi doble, mi baldío
doble, como mi muerte, enajenado.

Pero ¿es mía esa sombra? No me fío
de mí. Y si yo me siento ya borrado
¿quién podrá verme como fui, Dios mío? (36).

Para llevar a cabo la presente enumeración de los motivos imaginarios que el poeta utiliza para elaborar esa visión del YO y de sus circunstancias, es menester señalar dos motivos mediante los cuales Domenchina define el destino de su *decir* y de su *andar.* En el primer caso, es la voz misma del poeta —como símbolo de su capacidad creadora— que ha perdido la fuerza y el alcance del pasado:

En las cenizas de mi voz apuro
un rescoldo de lumbre que no es mío.
Estoy al sol y sólo con mi frío
de sombra deslizada por un muro.

Pendo como de un garfio de mi duro
perfil, que el sol incrusta en un baldío
rencor de cal y canto. Allí porfío,
perfil de voz, con mi perfil oscuro.

¡Cenizas de mi voz, que no persuaden!
Evasivos rezagos, que se evaden
de mí, por mí, dejándome cautivo.

Ya mi voz a sí propia no se alcanza,
y su acento es apenas añoranza
—sobreagonía— de mi acento vivo (37).

---

(34) *Pasión de sombra,* p. 34.
(35) *La sombra desterrada,* p. 11.
(36) *Nueve sonetos y tres romances,* p. 31.
(37) *Pasión de sombra,* p. 25.

En el segundo caso, es la desorientación y la mera falta de significación de su *andar*, representación clave del trayecto vital del poeta, lo que sirve de principio de organización para un buen número de poemas. Ejemplo cabal de este motivo se nos presenta por medio de la imagen del *paso sin huella* que encontramos en el siguiente soneto de *Pasión de sombra:*

Mis plantas, estas plantas de impreciso
paso sin huella, errantes por el suelo...
Ayer anduve firme, y hoy no suelo
sentirme las pisadas cuando piso.

Anduve firme cuando Dios lo quiso.
En mi solar dejaba sin recelo
bien asentado el pie, que —en vilo, en vuelo—
hoy va, entre dos azares, indeciso.

Triste levitación de exasperado
—y en revuelo pueril de ala partida—
que cruza por la tierra, desterrado,

tras su sombra, y sin huella, en una ardida
fuga de corto alcance alicortado,
sobre otra tierra ya, también perdida (38).

El poema, «Estar —lo sabes y lo sé ...», que fue publicado un año antes de la muerte de Domenchina en 1959, nos ofrece una visión particularmente comprensiva de la imagen del SER del poeta tal y cómo esa imagen evolucionó dentro de su obra poética a lo largo de una carrera que duró más de cuarenta años:

Estar —lo sabes y lo sé— tranquilo
del todo es poder verse en un espejo
claro. Y no, no me dejan —ni me dejo—
ser vida sosegado. Voy, al hilo

de la serenidad, siempre intranquilo,
en busca de mi paz, por un complejo
mundo de sobresaltos, y no cejo
en mi vivir o transcurrir en vilo.

Reflejo de tu espada soy. Mi estilo
lo blando con destreza, aunque soy viejo,
y tiene punta, filo y contrafilo.

Señor, si así me hiciste, no me quejo.
Mas déjame que vea tu tranquilo
mirar cuando me mire en el espejo (39).

---

(38) Idem, p. 23.
(39) *El extrañado*, pp. 48-49.

La orientación religiosa del soneto lo identifica como muestra perteneciente a la última etapa del desarrollo de la poesía de Domenchina. Sin embargo, vemos en él los dos ejes temáticos, inextricablemente vinculados, que proporcionan una indiscutible unidad a esa extensa producción poética. El primero es la preocupación ininterrumpida del poeta por descubrir y conocer el carácter de su propia identidad como hombre, ese «poder verse en un espejo claro...» Al poeta siempre se le ha evadido ese «estar tranquilo de todo» que le hubiera permitido reconocer los contornos esenciales de su SER. Ese segundo eje temático, el del desasosiego ya en sí permanente y esencial de la vida de Domenchina, justifica la combinación ambigua del deseo frenético de autoconsagración con el rechazo amargo de sí mismo y de la vida que encontramos en las *Poesías completas* y la elaboración de la imagen del hombre desterrado que se efectúa mediante los múltiples motivos imaginarios correspondientes a la poesía escrita en México. No sólo estaba desterrado Domenchina geográficamente; durante toda su vida estaba desterrado, enajenado, de sí mismo. Y es precisamente aquí donde descubrimos el gran valor de su obra poética, porque esa obra representa un monumento duradero para todo hombre moderno que ha podido superar una arraigada y desvitalizadora sensación de inseguridad respecto al significado de su existencia para hacer y para crear.

RICHARD P. MEUX

Department of Modern and Classical Languages
University of Wyoming Laramie
WYOMING 82071 (USA)

UN VIAJANTE EN EL PARAISO

Johnny McCall se sentía decepcionado. En realidad, decepcionado no era la palabra exacta, pues dejaba afuera el ingrediente de preocupación que también le embargaba. Pero la semántica no era la especialidad de Johnny McCall, y decepción era una palabra tan buena como cualquier otra, dadas las circunstancias.

La especialidad de Johnny eran los lavarropas. Bruñidos y silenciosos lavarropas —aunque algo frágiles si había de darse fe a las quejas de sus clientes más exigentes— que en este momento debían estar funcionando eficientemente allá abajo, en toda la zona sur de Connecticut.

Haciendo un balance —mientras aguardaba en la antesala del Gran Tribunal, junto a ese mohoso Portero que parecía no sacarle los ojos de encima—, Johnny encontraba que sólo las Puertas se habían ajustado, aproximadamente, a la imagen del Paraíso formada en las lejanas clases de doctrina aprendidas en la niñez en una iglesia anabaptista de New London (Conn.). No es que fueran exactamente doradas y de un tamaño imponente —estaban pintadas de un marrón bastante vulgar y crujían lamentablemente al ser abiertas—, pero de alguna manera ese acceso sólido entre la vaga vaporosidad de las nubes podía ser aceptado como una entrada razonable al Paraíso.

La decepción había comenzado exactamente al otro lado de esas puertas. Johnny no consideraba una pretensión excesiva que el Paraíso, después de todo, no pareciera una subdesarrollada aldea griega, con colchones aireándose en gruesas sogas de secar la ropa y un montón de viejos tomando el sol, sentados en cualquier lado. Ahora que lo pensaba, Johnny descubrió que su imagen del Paraíso —tan duramente desmentida— se aproximaba al John F. Kennedy Airport, o, mejor aún, a una especie de Pentágono Celestial, como el centro de operaciones de los agentes de CIPOL. Y la imagen incluía computadoras, corredores de acero, puertas silenciosas y automáticas y luz cenital, aunque esto último podía desecharse vista la abundancia de luz que parecía ser la única característica cordial de aquel lugar.

El Portero le tocó el codo a través del saco *sport* de 150 dólares y le susurró:

—Usted es el próximo.

A la decepción se sumó entonces la ansiedad. A Johnny le preocupaba, especialmente, que las cosas debieran suceder así. No era tanto por la desorganización —y eso ya era bastante irritante—, sino que esa Gente, por Divina que fuese, parecía tener un sentido bastante pobre de las relaciones públicas. Johnny hubiera dado una mano sólo porque se le permitiera hacer las cosas a su modo. Por ejemplo, que se le autorizara —antes de comparecer ante el Gran Jurado— realizar una fructífera recorrida por el Paraíso, donde seguramente encontraría algún amigo que le suministrara los datos necesarios para ubicarse correctamente ante la situación y, quizá, hasta servirle de contacto con algún jefe de sección. Por otra parte, ésa era la técnica habitual de Johnny. La experiencia le había demostrado que era tiempo perdido presentarse a una ama de casa y comenzar de sopetón la letanía sobre las bondades del producto. Pero el asunto cambiaba enormemente si antes se podía mencionar a un amigo común, o un conocido al menos, que permitiera abrir una brecha por donde pasar de contrabando toda la artillería. Además, nunca sobraba un previo reconocimiento del terreno y de las costumbres del enemigo, como lo había aprendido provechosamente en Corea.

Todo hacía presumir, sin embargo, que esta vez debía jugar con los naipes tapados un juego cuyas reglas desconocía. Johnny se dijo que estaba ante la venta más difícil de su vida. Pero aun en estos casos, algunas normas de procedimiento —que le habían reportado no pocos beneficios durante veinticinco años en la zona sur de Connecticut— podían ser utilizadas con esperanza de éxito. Johnny se arregló el nudo de la corbata, repasó con dos dedos los pliegues del pantalón, calzó bien el saco sobre los hombros y se masajeó las mejillas hasta adquirir un tono ligeramente rosado que desmentía razonablemente el cáncer al pulmón que había terminado por meterlo de cabeza en este lío.

El Portero volvió a tocarle levemente el codo.

—Ahora. Adentro.

El salón del Gran Jurado no merecía, ni con mucho, ese nombre. Apenas si parecía un lamentable patio de una de esas casas de estilo español que había conocido en California cuando el desagradable asunto aquél de la histérica de Nancy. El fugaz recuerdo de Nancy tuvo la virtud de poner más rosa en sus mejillas, pero Johnny pensó

que si quería salir bien parado más valía que alejara de su mente todos los puntos en contra.

Al fondo del patio, contra una higuera que parecía no haber sido podada en cincuenta años, tres personas se sentaban ante una mesa de roble que en uno de los lados mostraba una chorreadura de tinta azul. La persona de la izquierda era bajita y de anteojos, y a Johnny se le ocurrió que tenía un sospechoso aspecto de extremista. El del centro era el más alto de los tres, con abundantes cabellos blancos, barba lacia y ojos redondos y azules. El de la derecha era negro y, a pesar de su edad, se adivinaba que en su juventud debió ser un atleta de cuerpo musculoso y armónico. Los tres estaban vestidos con un conjunto de saco y pantalón como el de los ordenanzas de las reparticiones públicas, de un gris muy gastado.

La presencia del negro lo inquietó. No por una cuestión racial —Johnny decía siempre que hay que vivir y dejar vivir—, sino porque los negros nunca le habían parecido competentes como jueces.

Johnny notó que por tercera vez, aunque ahora desde atrás, el Portero le tocaba el codo.

—Adelante. Es su turno de hablar.

Johnny abrió la boca y la volvió a cerrar casi de inmediato. Aquí se presentaba un nuevo problema. Johnny había aprendido —y no pocos lavarropas dan cuenta de ese aprendizaje allá abajo, en toda la zona sur de Connecticut— que un punto fundamental de las relaciones pública era el tratamiento. Sabía, por ejemplo, que si la clienta era una anciana angelical, el tratamiento de «abuela» podía valer, casi con certeza, una orden de compra por el modelo superautomático de lujo. Y si se trataba de una señora joven pero con inocultables cinco años de matrimonio —justo para el tiempo que la cama comenzara a espaciarse—, el tratamiento arteramente erróneo de «señorita» podía funcionar como los dioses.

Ahora, sin embargo, la cuestión se complicaba. Johnny se dijo que lo mejor era proceder por partes y resolver primero a quién se iba a dirigir. Esto era más fácil, pues el extremista y el negro quedaban borrados en el primer análisis. Además, parecía indudable que el venerable anciano debía ser Dios.

Y bien: ¿cómo debía uno dirigirse a Dios? *Dios,* a secas, le parecía muy poco vendedor. *Señor Dios* era demasiado latino, más propio de alguna república de Centroamérica que de un ciudadano criado bajo los principios de la igualdad y la democracia. *Venerable Anciano,* en cambio, sonaba rebuscado, y *Señor* sería lo mismo que rebajar a Dios a la altura de cualquier vendedor de cacahuetes.

Johnny pensó entonces en la palabra *Usía* y suspiró aliviado. *Usía* parecía combinar convenientemente un trato respetuoso con el carácter de las funciones que cumplía Dios en ese momento.

El Portero le tocó el codo por cuarta vez.

—Están esperando —le reconvino con una sonrisa que a Johnny le pareció intolerablemente confianzuda.

—Por supuesto. Estoy pensando.

Y comenzó:

—Usía. Me llamo Johnn Emerson McCall. Soy... allá abajo era norteamericano y vendía lavarropas automáticas de doble centrifugación y secado por gravedad. Tenía a mi cargo la zona sur de Connecticut. Una buena zona. Una población muy dispersa —usted conoce los hábitos de la gente de Nueva Inglaterra— pero sólida y pagadora. En realidad, no puedo quejarme.

Usía comenzó a tamborilear distraídamente con los dedos de la mano derecha sobre la mesa. El sonido era igual al del entrechocar de huesos. Johnny se detuvo, como si fuera una señal.

—Perdone. Continúe —dijo Usía al advertir la causa de la interrupción.

Johnny volvió a tomar aire, pero la detención le había quitado *swing*.

—En realidad, Usía, no sé qué se espera que yo diga. Quiero advertirle que fui introducido a este... lugar sin ningún tipo de preparación. No es que yo pretenda poner en discusión las normas internas de la casa. Por el contrario..., sería una herejía. Yo no me pregunto qué puede hacer el Paraíso por mí, sino qué puedo hacer yo por el Paraíso. Pero no creo blasfemar si les digo que podrían conseguirse mejores resultados... Es decir..., que todo sería más fácil... En fin..., lo que quiero decir es que sin organización no hay ninguna posibilidad de éxito. Ustedes comprenden...

Allí estaban otra vez los dedos del Portero rozándole el codo. Johnny comprendió que debía callarse.

Usía se aclaró la garganta y lo miró rectamente, pero con infinita tristeza, al nudo de la corbata. Johnny la manoseó nerviosamente.

—Esta es sólo una sesión preparatoria —comenzó diciendo—. Para su tranquilidad, queremos decirle que consideramos que usted es una buena persona. Por lo menos, todo lo buena que razonablemente se puede esperar, dadas las circunstancias. Pero quisiéramos hacerle algunas preguntas sobre alguien llamada Nancy y sobre lo ocurrido una noche de noviembre en Corea, por ejemplo.

Johnny avanzó un paso en dirección a la higuera.

—No, no —lo detuvo Usía levantando la mano—; no es necesario que nos responda ahora. Ya tendrá tiempo de hacerlo en la próxima sesión. Ahora el tribunal pasa a cuarto intermedio.

Y levantándose desordenadamente —al punto que el negro lo hizo antes que Dios—, los tres abandonaron el lugar por una puertita ubicada al pie del muro, detrás de la higuera. Johnny se quedó mirando estúpidamente la puertita.

Los dedos del Portero volvieron a rozarlo. Johnny sintió que esto colmaba la medida.

—Sepa usted —le espetó dándose vuelta con violencia— que no necesito que me anden tocando el codo cada vez que quieren decirme algo. Y usted ya me lo tocó seis veces. Y sepa también (aunque después me arrepienta hasta la eternidad de haber abierto mi bocaza) que pienso que todos ustedes juntos no serían capaces de vender ni un apestoso par de lavarropas en cien años.

El Portero sonrió beatíficamente, dejando al descubierto la falta de uno de los colmillos.

—No se irrite —le aconsejó—. No vale la pena.

Johnny comenzó a arrepentirse. Se le ocurrió que el Portero tenía un aspecto inequívoco de alcahuete. Debía ser el que le pasaba los chismes a Dios.

—No es irritación. Es una cuestión de principios. Uno debe decir lo que piensa... siempre que sea una crítica constructiva, *of course*. Además, hay que considerar que uno no está preparado para conversar con Dios de buenas a primeras, sin siquiera haber sido debidamente presentado. Todo esto me parece una falta de sentido práctico aterrador.

El Portero indicó a Johnny que saliera del salón, y cerró una de las hojas de la desvencijada puerta.

—Y aún le falta saber lo peor —dijo el Portero, mientras se apoyaba sobre la otra hoja.

—¿Pero puede haber algo peor todavía? —se quejó Johnny.

—Para usted, sí. En primer lugar, que el Gran Tribunal sesiona una sola vez por siglo.

—Por... siglo —balbució Johnny.

—Sí. En segundo, que yo no le toqué el codo seis veces, sino sólo una, cuando le anuncié que usted era el próximo en pasar ante el tribunal...

—¿Y en tercero?—preguntó Johnny ya al borde del síncope, si es que eso era posible.

—En tercer lugar que el anciano de barbita no es Dios. Es el Arcángel Gabriel.

Y mientras cerraba definitivamente la segunda hoja de la puerta, añadió:

—Dios soy yo.

MARIO ARGENTINO PAOLETTI

9 de Julio, 223
LA RIOJA (Argentina)

AÑOS

SUEÑO

—Quién es?
Sobre la puerta
clama el aldabonazo del viajero
nocturno.
—¡Quién!
La noche es un gran cero,
nada y nadie hay en ella, está desierta.
Iluminado y silencioso
salgo a la sombra y busco y nada encuentro
y vuelvo tembloroso,
miro hacia atrás y entro
en mi cuarto...
—Quién eres?
La figura se mueve, escribe nombres
en la pared (nombres de hombres
y nombres de mujeres).

—Bórralos. —Aún no han muerto, están dormidos.
—¡Bórralos!
La figura
con los brazos se tapa los oídos
cierra los ojos y los borra.
Y siento
que el enfermo violín de la amargura
me acaricia, violento.

¿Qué ha pasado en el mundo en el momento
en que en la noche suena una llamada
se sale a abrir y no se encuentra nada
y al regresar hay un fantasma oscuro
que escribe sobre el muro?
¿Qué se esconde en la niebla del saber?

A lo lejos
avanzan unos ojos
que vienen a asomarse a los despojos
de mis pupilas y de mis espejos.
Lleno de paz escucho una canción
que habla del ruido de tu corazón.
¡Qué hermosa estás así, mientras te sueño!
La hilera de tus dientes
tiene un brillo pequeño
parecido a la sal.
Limpio mis lentes
empañados de niebla.
Qué profundos
brillan tus ojos bajo tus pestañas
observando mi sueño. ¡Si supieras
que estoy soñando formas horribles como arañas
y silencios protervos y gritos iracundos!
Y tú, mientras, me ves dormir, y en las afueras
de mi sueño, te llamo, te llamo, amor!

Y ahora
siento tu mano acariciar mi frente
y me despierto, y todo el aire llora
la ausencia de tu mano de repente:
estoy solo y dormido. ¡Adiós!

El leño
que arde paciente en la paciente llama
brilla en la habitación y le derrama
un bienestar de caluroso sueño.
Sentado en una silla
veo la llama azulada y amarilla
llevar su lentitud de uno a otro lado
(tengo la sensación de que soy hierro
oculto, abandonado).
¡Cuánto cansancio en esa llama!
Y cierro
los ojos y respiro
definitivamente... Con el viento
huye el fantasma acústico de un tiro
y la ilusión de un estremecimiento.

¿Así? ¡Yo que creía que la vida
huía por sorpresa! Y sin embargo
ha sido una serena despedida
junto a un sollozo largo...

Ya estoy dentro del tiempo. Miro al frente
deshago muchos nudos en mi frente
y empiezo a caminar.

El mar no sabe
que en secreto se está multiplicando
cuando en la noche queda en calma y cuando
se dilata la estela de una nave
sobre sus aguas.
Desde las orillas
un hombre, de rodillas
lanza una piedra al mar y mira atento
cómo ese fantasmal círculo lento
toma la senda de la lejanía.
No le importa: esa rosa aún no ha llegado
ni al más desconocido acantilado
ni al último rincón de la bahía.
Tira otra piedra, y otra... Se ha propuesto
permanecer arrodillado en esto,
multiplicar al mar.
Y poco a poco
el pobre arrodillado se va volviendo loco.

•

Ah, cuánto cielo

•

La ascensión se hace
más dura cada vez. Una por una
voy escalando sombras
hacia un definitivo desenlace
¡pero tu nombre escrito está en la luna
y desde allí me llamas y me nombras!

Cuánta gente contigo
obstruyendo el calor de mi viaje.
¡Espera, amor, que llevo un gran testigo
en las pardas rodillas de mi traje!
Espera, amor, espera:
no te vayas, amante, compañera.
Qué sola estás, qué lejos, sí, qué triste.
Qué sereno tu gesto de suicida.
... Y esa lágrima tuya que se olvida
en el medio del mundo...
¡Amor, resiste:
voy escalando sombras
voy hacia ti por este mar de frío
mientras que tú me llamas y me nombras!

¡Despiértame, despiértame, amor mío!

[1960]

CANAS

Se miraba una cana y le parecía un siglo.
Se pasaba una cana por la nariz y recibía un olor medieval.
Masticaba la cana y un sabor de selvático origen le corroía la dentadura.
Escupía la cana y le parecía haber asesinado varias naciones.
Pisaba el salivazo y de él subía una marcha fúnebre que vastamente le lamía los pies.

Recorría con los pies encanecidos su pequeña baldosa de la avenida de los tiempos.
Sabía que muchas civilizaciones habían desaparecido sin dejar rastro;
y aquella ausencia lo mortificaba,
y aquella ausencia sepultaba su dignidad dentro de la vergüenza,
y aquella ausencia le resquebrajaba su calavera hereditaria.

Su calavera había producido ya una cana desde el esfuerzo de los siglos;
de muy lejos llegaba ese brote blanco y lóbrego que tenía la venerabilidad de un barranco;

era un aviso que venía por entre las fisuras de la historia del mundo,
era el susto inmemorial de un niño ante el sepulcro del primer padre de la vida,
era el gemido de terror de adanes y evas que por primera vez se ahogaban en el fin de su edad,
era el resto de unos sexos ancianos que lloraron su impotencia en la puerta de la caverna,
era el estupor de un primitivo ante el cadáver del jefe de la horda.

Era una cerda de la horca que el inventor de la justicia erigió para defenderse de su horror al desorden,
era la cinta que ataba el manojo de las primeras religiones creadas para que los pueblos no enloquecieran ante el estertor de un vecino,
era la punzada de espanto que hacía posible la enajenación del crimen y la del sacrificio,
era una hilacha de la túnica de los Borgia, un pelo de las melenas de la Inquisición,
el disolvente que confundía dentro de la especie el pavor y el dominio,
el asesino de su hermano el amor, la guillotina del futuro, el espejo de la ruina.

Y ahora, empujada por la energía de hombres muertos por sí y matados por otros,
empujada por dos constelaciones de milenios, las manos de la edad,
empujada por un temblor de cráneos transformados en polvo de praderas,
empujada por el malestar de los desvanes que soportan el silencio de las fotografías en los baúles,
empujada por toda esa soberbia, como el fuego empuja en los bosques hanta donde su señorío decide concluir,
y empujada por el hambre augusta de la tierra que espera,
y, aún, empujada por el hijo que crece con cólera y dominio,

así, de tanto origen y de tanto mandato, brota esa cana, blanca,
vestida de una inocencia insoportable,
dueña de una belleza que calumnia a la especie, de una debilidad que es un embuste y una infamia,

pero que trae también una tortuosa caricia de silencio y un sobresalto salvaje de reposo.

[1961]

CONJETURA PARA LUIS CERNUDA

A Manolo Vilanova

Jamás vi en su desdén
un insulto a la vida ni un corazón cerrado;
nunca su lengua, ni aun cuando armada de violencia,
hace pensar en un resentimiento gratuito;
imagino su cólera
como el gesto inflamado de quien cierra una puerta,
harto de frío y de desolación.

El tenía frío;
ventiscas de desdicha personal
y cierzos de crueldad,
escarchas obstinadas de exilio
habíanle aterido la resistencia humana
y prefirió, en lugar de llorar (¿o tal vez
lloraba a solas?) afirmarse en aquello
de que era condenado por seres y gobiernos
como el tatuado por la opinión reunida en el desprecio
aferra la puerta de su casa
y, de un golpe, restituye a la calle
el clamoreo del odio.

Tal vez yo me equivoque ahora
y sea, efectivamente, su desdén
más un capricho que un martirio;
pero ya es sospechoso
que en aquel en quien nace un compromiso
con la pasión, la austeridad y la belleza
nazca el desdén y contradiga
a la coherencia de un alma en combate;
mejor imaginar que ese bastardo sentimiento
lo recibió y lo devolvió, pues no era suyo.

Sea como sea, y aunque muy a menudo
se excede en su defensa propia
hasta llegar a lo grotesco y a la histeria,
y aunque en algunos casos es injusto
con quienes nunca lo quisieron mal,
muy oscura queda su culpa
y muy claro se manifiesta su enjaulamiento
en ese cerco de desprecio que la moral formal impone

y en la prisión vastísima de un exilio perpetuo,
cárceles ambas en que ni siquiera
tuvo barrotes que empuñar en señal de inocencia,
cárceles en que sólo al dolor
le es permitido respirar sin censura.

Ahora lo veo
figura solitaria entre hojas amarillas,
depositando lentamente su ocio
por silenciosos cementerios
—como si olfateara su reposo—;
ahora lo veo abotonando
a la serenidad en la pasión
a costa de jornadas
de reflexión y de desesperanza,
ahora lo veo insomne
tocando los ancianos muros,
mirando las arrugas de los troncos
o el vuelo de las águilas altas
o el batir del océano con su resuello milenario.

... Y lo veo volverse
hacia el idioma y la ciudad que no eran suyos
sino antifaces cotidianos
que lo iban borrando, disolviendo
con paciente y tenaz monotonía;
y lo veo caminando en la extensión americana
con lentitud más de cansancio que de hastío, solo,
pequeño en el camino, solo, solo, lo único terrible.

Ahora ya nada le puede ser restituido;
su muerte ya transforma en fracaso
toda emoción de quien admire su obra;
podríamos recordarlo durante miles de años
y el pozo abierto jamás se cegaría.
Tal vez del ejercicio de la soledad
en que consistió su conducta
pueda extraerse una enseñanza:
que al desdichado hay que ayudarlo en vida,
ayudarle a sentirse en familia en el mundo, en vida.
Pues a él, ahora, hasta su soledad le ha huido,
dejándolo desarropado del todo para siempre.

[1964]

BREVE DIOS

Adversario modesto y leal de la desgracia:
Llanto, pequeño dios que a todos arrodillas,
gran pizca de perdón: concédeme la gracia
de mullirme el dolor lamiendo mis mejillas.

Tú que alumbras la cara sin fin del asesino
y humedeces el lento chirrido del traidor
y al borracho brutal le rebajas su vino,
también a mí oh llanto socórreme señor.

Donde quiera que estés, en la oscura maraña
que forman mis raíces y mi historia y mi entraña,
te suplico que mires y tengas compasión.

Y así mi vida irá lavándome la cara
y me echará despacio en una cama, para
que se duerma unas horas mi pobre corazón.

[1972]

LUZ LEJANA DE LA CABAÑA

Vero, Ory: estos versos
fueron siempre para vosotros.

Ayúdame, ampárame, dame la mano y dame la mitad de tu pan.
No me preguntes mucho porque vengo aterido y porque creo
que en mí avanza algo mudo... Cómo huele a limpieza en tu casa,
a azafrán,
a membrillo... si no me echas, esta noche de aquí no me meneo,

no renuncio a este lento olor... Allí de donde vengo tienen odio y
teorías
y madrigales a la guerra, hablan y hablan pero no se hacen caso,
se miran con los puños, no con los ojos, recurren mucho a su so-
berbia. Qué días
he pasado, qué años. Pon un poco de tu vino en mi vaso.

Que tu dios te bendiga oh ser desconocido, oh ser providencial:
vi la luz de tu casa a lo lejos desde el camino, estaba abierto
el picaporte, y como era de noche y puedo poco y me basto mal,
si tú supieras, ser antiguo, qué horrendo afán de caerme muerto!

Conozco la nieve, el granizo, la atareada lluvia sin fin, la ventisca,
conozco las alimañas del campo, la perra malparida, el lobo errabundo,
pero nada tan cruel como esa infeliz secta de coléricos que con su arisca
verborrea y su sucia pistola ordenan, amenazan, empuercan el himno del mundo.

Que tus dioses te paguen tu pan y tu vino y tu fruta y también esta llama
con cuyo calor siento algo parecido a la resurrección.
En el misterioso tejido de la vida, en el fondo del fondo, en la trama
del laberinto, algo, de pronto, orienta nuestro aterrado corazón.

¿Tienes música? Viene conmigo, agarrado a mis pies, un lodo
de miedo, una ristra de desconcierto, una sombra de falta de calor.
Era tan desdichado, estaba tan asustado y tan entristecido por todo
que ahora llego a tu casa de noche, solo, perdido, reventando de amor.

No se hartan de matar; pasa la vida junto a ellos y no la ven,
se acerca el amor a rozarlos y no lo ven, y se asesinan entre sí;
no se cansan de disparar y de humillar, y tienen herrumbre en la sien:
pasa algún bien y no lo ven. De ellos no quiero nada para mí.

¡Gloria a este almirez, gloria a esta silla, gloria a esta piel de cabra, gloria!
Por el espanto y la carie y el frío vine subiendo tramo a tramo,
ya no encontraba un solo mueble de paz en la casa de mi memoria
y ahora llego a esta hora de luz... Gloria a esta cabaña, gloria a estas lágrimas que derramo.

¿Tienes fotografías de personas? ¿Sabes?: lloro porque voy a volver;
con humildad hui otras veces, y regresé otras veces con la misma humildad;
lloro de cotidiana incertidumbre, no sé cómo vivir, no sé qué hacer.
La fuga y el regreso son mi destino, mi pesadumbre, mi huérfana inmortalidad.

No sé de qué les sirvo, ni si les sirvo. Pero allí, en ese infierno,
los más son como yo, y aún más pobres: huyen no por caminos sino por sus habitaciones.
Ignoro si alguna ley oculta ordena compartir su zozobra y su invierno,
mas si existe esa ley, ésa es la ley que rige a las hormigas y a las constelaciones.

Que tus dioses te llenen de bendición, persona fundamental, ser apacible,
y que nunca te falte miel y vino y sal y fruta y pan y leña
para que siempre exista esta cabaña y para que así sea posible
que se sosiegue el extenuado y se detenga el que se despeña.

Por debajo de los llenos de odio hay un tumulto de gentes de amor:
¿cómo abandonar para siempre tanta desgracia? No puede ser.
Agradezco a esta casa su milagro, al azafrán y al membrillo su olor
y al camino su soledad y su ternura, pero tengo que volver a volver.

Pasaré aquí esta noche enigmática dormido en un rincón cualquiera,
tentando el universo durante el sueño, reparándome cerquita de esta lumbre.
Te digo que con este amor y este temor habré de deambular hasta que muera.
—Y noto cómo del fondo de la vida hacia mi pena sube una luz de muchedumbre.

[1973]

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID-3

MITOLOGIAS DE LA CIENAGA

Dos días de setiembre (Seix y Barral, 1961), la primera novela de Caballero Bonald, es una de las ficciones más cuidadosamente trabajadas de cuantas se publicaron en España en la década de los sesenta. Aun sin parecerse en nada a *L'assommoir*, de Emilio Zola, tiene de común con ella el tema: la devastadora acción del alcohol sobre el ser humano. En la novela de Caballero es todo un pueblo el desintegrado por el vino: los pobres como los ricos, los jóvenes como los maduros ceden a la corrupción, que literalmente empapa las páginas de la novela. Leemos con el olfato y con el paladar: huele a vino, sabe a vino, y hay páginas en que el lector, sintiendo, aun si no consintiendo con el personaje, puede hablar de la náusea como de algo más que una figura retórica.

El modo de presentación tiene la eficacia de lo dramatizado: las figuras de la ficción están, se mueven y hablan (sobre todo, hablan) con un mínimo de manipulación autorial, aproximándose así a una figuración realista del universo novelesco. parece obvio el propósito de crear una imagen del mundo que sea el clásico microcosmos de un macrosmos que para el autor es terreno familiar.

Ahora, en *Agata ojo de gato* (Barral, 1974), Caballero se ha propuesto algo muy diferente: al llamado realismo le sucede una voluntad clara de desrealización, lo que en este caso significa aspirar a la creación de un texto cuya consistencia no sea menos genuina, ni arrastre menos carga de revelación que el de la novela precedente (1), pero sí que parezca menos dependiente de la mimesis y más de la invención. Y, en primer término, de la invención de un lenguaje que, complaciéndose en lo desusado, no tiene las características de gratuidad que a primera lectura pudieran atribuírsele, sino que responde a las exigencias del texto mismo, en el que va tomando forma, lentamente, como emergiendo de una nebulosa, el dibujo de una peripecia que ha de articularse en la sombra, porque sombríos (en

(1) Sólo en *Agata* (p. 254) averiguaremos cómo contrajo su enfermedad un personaje a quien vimos morir en *Dos días de setiembre*.

el sentido de oscuros y, en cierta medida, en el de enigmáticos) son los personajes.

No por casualidad, el primero en actuar es el llamado *normando* extranjero, ignorante del lenguaje que se habla en el espacio donde la novela ocurre, y limitado, por lo tanto, a una comunicación primitiva con los restantes entes ficticios y con el lector mismo. Si carece de identidad es porque realmente en el texto es una función: hallador de tesoros y prefigurador del final desastroso que alcanza a cuantos transitan por la novela. Le vemos, pero no lo oímos; sentimos, incluso, su deseo, pero en la revelación del gesto, no en la declaración verbal. De inequívoco primitivismo, es presentado como cercano a la animalidad, de que apenas ha escapado: se orienta por el olfato, como un perro, y el deseo mismo es, en él, impulso de animal en celo, y no *cosa mentale,* como en quienes gustan de complicar o de sublimar lo carnal. A poco andar le veremos designado como el Hurón (hurón: «persona que averigua y descubre lo escondido», según la segunda acepción de la palabra en el Diccionario de la Academia), subrayando, a través del nombre y de las miradas con que los otros le constituyen, su animalidad, que en última instancia es irracionalidad.

La convivencia con un sujeto así no sólo conduce a la incomunicación, sino al caos. El no breve período que él y la protagonista, Manuela, pasan juntos, es caracterizado, sucinta y exactamente, por el narrador, como «caóticos años de convivencia» (p. 48), y aún, más adelante, habrá de sugerirse una equivalencia, que va más allá de lo metafórico, entre ese caos implícito y el infierno del que se cree salido al Hurón (p. 82), quien, cuando menos, puede haber pactado con el diablo. Estas referencias, que en el texto son indicios, y más probablemente signos que apuntan a la configuración del espacio, son corroboradas por la adjetivación. Ocurre la novela en las marismas, en la «hedionda matriz de la marisma» (p. 50), espacio pútrido, impregnado de «tenebrosas miasmas» (p. 62): hedor, oscuridad, calor, desolación. Si en *Dos días de setiembre* el vino conducía a la náusea, aquí lo hace la putrefacción, intolerable en episodios como el de los gamos muertos, descomponiéndose y agusanádose al sol. Y con insistencia, además, se recordará lo yermo y estéril de estos parajes.

Una lectura posible, entre varias, consiente entender *Agata* como parábola en que se traduce, por obvias analogías, la condición infrahumana a que se ven reducidos los condenados de la tierra, los desheredados sin pasado ni futuro, en una zona de Andalucía. La condenación a la podredumbre y la ruina está cifrada en la circularidad de la novela. El prólogo, cuya función es precisamente mostrar

esa circularidad, no será realmente entendido hasta el final: sólo entonces se advierte que quien en esas páginas introductorias se yergue como testigo de una desolación irrevocable, es el descendiente (a quien hallaremos más tarde en el relato) de quienes intentaron futilmente escapar a un destino y construir sobre el cieno.

Llevados a la consideración, siquiera sucinta, del tiempo novelesco, no será excesivo decir que estamos en un tiempo espacializado, inmóvil, sin futuro. Todo ha ocurrido; todo volverá a ocurrir. Nunca la palabra predestinación tuvo sentido tan inequívoco. Las ocurrencias son fatalidades de que no es posible escapar. El narrador habla de un tiempo cíclico, «medido en aquellas ciénagas por migraciones de aves, bramas de rumiantes o ciclos de lluvias y sequías» (página 77), tiempo por el que pasan las cosas y las gentes sin alterar su impasible ir y venir, como el de las olas o como el del viento que desplaza los médanos sin alterar el contorno del lamedal. Algo después se insinúa que el suceder que sucede en estos parajes tiene carácter espectral, derivado de que el tiempo parece haberse «extraviado por las rinconadas de la marisma, sin conseguir llegar a aquel paraje más que en fragmentarios salpicones de irrealidad» (páginas 82-83).

Exactamente así es, y no sólo con el tiempo; lo mismo con las figuras, extraviadas de modo patético en un deambular que a la larga no tiene sentido. Y no puede tenerlo; porque como ya sabe el lector, viven en una tierra cubierta de guano, es decir, de excremento (de aves marinas), cuando no de barro o de aguas estancadas. Ni siquiera el agua es fertilizante en este espacio inhóspito, en estas tierras cuya propiedad puede atribuirse, y no gratuitamente, al demonio (p. 288). Si el Hurón incurre desde muy pronto en «crónicas letargias» (p. 57), los demás sucumbirán también, con menos extremosidad, en abstracciones e indiferencias que les alejarán de esos «otros» que están a su lado, pero con quienes, de todas maneras, la comunicación (o lo así llamado) es de precariedad irrisoria.

El texto de *Agata ojo de gato* tiene su propio dinamismo y, claro está, impone su propio lenguaje. La diferencia entre el utilizado en *Dos días de setiembre* y el de esta novela es grande, y en mi opinión depende de la autonomía con que aquí se produce: los arcaísmos, los vocablos de etimología árabe, el empleo de palabras menos cotidianas de las que el lector está acostumbrado a oír, no obedecen al capricho. Dada la dialéctica realidad-irrealidad en que estructuralmente se funda la novela, está justificada la utilización de un léxico que sirva al propósito defamiliarizador, al resplandor de lo insólito. Además, situadas en el texto, las figuras de la ficción operan

en él según su natural condición: Están en un espacio que vamos descubriendo a través de sus ojos. El normando, ya lo sabemos, es de un primitivismo elemental; apenas un poco menos lo es inicialmente la mujer; su lenguaje se tiñe de lejanía, de vejez, aunque no de impropiedad. Situándose en su punto de vista, el narrador escribe como ellos ven; por eso llamará varetones a los ciervos jóvenes; resistero, al lugar donde la reverberación del sol hace más intenso el calor; rebudio, al gruñido del jabalí, o hijuela, al arroyo y a la vereda. Manuela, cuya ascendencia morisca se declara desde el principio, verá al albañil como alarife, a los espesos matorrales como algaida, a las espadañas como arreas y a la jara como ojaranzos, utilizando con natural preferencia palabras de origen árabe. En algún momento se dice que entra en posesión de su nuevo dominio marismeño (la casucha construida por el normando y el albañil a quien se llama, sin más, el alarife). Esa toma de posesión ocurre por y en el lenguaje, y tiene por cierto, perceptible matiz irónico en cuanto a la circunstancia concreta de que se trata.

El texto es la crónica de una desintegración. Un personaje se empeña en construir junto a la ciénaga, en empeño inútil por perdurar. Viviendo como vive, extramuros de la historia, será error pensarlo, al modo unamuniano, como intrahistórico. El tiempo estancado a que hace un momento me refería, es naturalmente un tiempo ahistórico en el que las figuras viven, como el espacio en que se asientan, al filo de la descomposición (y contagiados de su miseria). Ni siquiera es seguro que pueda llamárseles personas, pues no hay en torno suyo una sociedad digna de tal nombre, en la que la máscara pudiera servir como instrumento para una relación inteligible con los demás. Quizá es impropio preguntarse si para ellos hay un mundo fuera del orbe cerrado en que existen. El espacio geográfico (de que el autor ha trazado un plano preciso, que aclara muchas cosas) no sólo les limita: les confina. No tendría sentido pensar en una cronología, en referencia a sucesos acontecidos fuera del recinto novelesco. Hasta que, contra lo previsible, la Historia ingresa en el espacio mítico de lo primitivo y corrupto, de lo infrahumano, aparte anónimos asalariados, o gitanos, procedentes de «un laberinto de espejo» y no de lo que suele llamarse la realidad, sólo un personaje, Hermenegildo Pavón, a quien llaman el Emisario, parece traer mensajes del mundo exterior, pero esos mensajes tampoco se relacionan con la realidad, sino con su transfiguración en un titirimundi o caja de sorpresas deslumbrantes, en la que, a través de un tubo, pueden verse maravillas que van desde los jardines de Semíramis a la Torre de Babel. Es, como más luego se dice: «el fabricante de la magia»,

lejano pariente del Maese Pedro cervantino, y sus entradas y salidas ocurren tan inexplicablemente como si artes mágicas entraran en juego.

Cuando irrumpa la historia lo hará súbita e inesperadamente. Incluso a estos marginales les afectará su violencia; uno de ellos será asesinado ante el lector (y su muerte recordada —en el prólogo— por «el testigo»), mostrando que para la crueldad y la guerra no existen fronteras, refugios ni reservas (en el sentido que dan los norteamericanos a esta palabra cuando hablan de las zonas de miseria «reservadas» en Estados Unidos para los indios). El motivo de la guerra civil se introduce por alusiones tenues que van haciéndose menos elusivas y tomando forma: tipos uniformados aparecen, gente «armada y vesánica» (p. 235), y uno de los personajes, Clemente, ha de partir en dirección opuesta a la seguida por ellos. Las señales, más bien cautas y escasas, son, sin embargo, inconfundibles: cuando se habla de «aquella especie de cuarentena estatuida en toda la comarca durante tres inacabables años» (p. 240), ya no cabe duda sobre los acontecimientos de que se trata, y el asesinato de Clemente, duplicado en la conciencia rememorante del testigo, añade una variante de humano horror a las desolaciones del texto.

Sería posible decir que *Agata ojo de gato* carece de horizonte o, más propiamente, que el horizonte no se ve desde la perspectiva del personaje. Todo es primer plano, y lo que hay más allá de lo inmediato es espejismo en lo visual, «copia sobrenatural de ecos» (p. 99) en lo auditivo. Los personajes se ven «mutuamente borrosos» (p. 113), porque viven encerrados en sí mismos, en la clausura de sus laberintos mentales, que acaso son la forma de su inseguridad y de su recelo, única consistencia en que los reconocemos y que, desde luego, les incapacita para la objetividad. A diferencia de lo que ocurre en la novela tradicional, la realidad no es vista desde fuera, sino desde dentro del personaje, cuya conciencia se manifiesta en el fluir de los recuerdos que afloran en el discurso y aportan una revelación de acontecimientos cuyo sentido había permanecido ignorado o reprimido hasta entonces.

Perdido en su mudez y en su demencia, el Hurón anticipa los extravíos en que se encuentran su mujer (o momentánea esclava) y su hijo. Este, Pedro, ingresa pronto, si no en la demencia (de «lunático» lo califica el narrador [p. 133] y de «guillado» [p. 145] la madre), en la demonología (corroborando así su filiación), que pudiera hacerle dueño de lo invisible, y en un sonambulismo en que paradójicamente sus confusiones y ambigüedades le hacen más lúcido, tal vez no para sí, mas para el lector que descifra sus divagaciones interiores. Manuela no tarda en caer en la indiferencia; en un «letargo» (p. 118), que

disuena de cuanto ha sido y de cómo ha actuado anteriormente; en las angustias de la pesadilla y en las confortaciones de la droga.

Estas derivaciones y otras en que no puedo entrar ahora, van configurando la singularidad de los personajes y explicando el carácter entre delirante y mítico de sus tentativas: delirante cuanto se refiere al gran casal que Pedro Chico, convertido ya en Pedro Lambert, erige en la marisma, roturándola, desecando los esteros, cegando las filtraciones y empeñándose en alterar la geología. La futilidad del esfuerzo no tardará en hacerse patente, y es Manuela quien pone sobre aviso al lector, cuando al entrar por primera vez en el edificio lo piensa como panteón o prisión y no como residencia.

Lo mítico surge en presencias y asaltos que confirman lo que las figuras del Hurón y de Manuela habían hecho presentir. Juan Crisóstoma Centurión, alias Ojodejibia (jibia, molusco; hurón, carnicero; gato, felino), desciende al espacio novelesco para iniciar a Pedro en las artes mágicas que su madre ha practicado ocasionalmente (por ejemplo, para redescubrir el tesoro oculto por el padre en una oquedad de las dunas). Prodigios, como la invasión de saltarines que son a la vez curianas (no tan insólitas como parecerán a quien no haya vivido en Tejas, donde las cucarachas vuelan y los saltamontes tienen el tamaño de los grillos), son desde luego una plaga, pero mítica, como las de García Márquez y, en instancia remota, las de la Biblia.

A la misma especie de invenciones corresponden episodios como la búsqueda del rayo por los adolescentes y, más significativamente, la epidemia de posesas que asoló la campiña y dejó a las sobrevivientes «como una regresión o algo así al mundo de las criaturas acuáticas» (p. 169). Se relacionan estos sucesos con la segunda plaga bíblica (la invasión de Egipto por las ranas), y dentro de la novela cristalizan en torno a Esclaramunda, sobrina del marchante Toronjí, intermediario en la venta del tesoro hallado en la marisma. Lo inverosímil es aceptable, pues se ajusta al contexto mítico y divertido. El humor es más eficaz cuando se trasluce en la objetividad de la descripción, sin insistencia. Una tortuga emerge de pronto en el territorio novelesco. Su procedencia es dudosa, pero su congruencia, absoluta. Lo inverosímil o, si se prefiere, lo fantástico, es un recurso de inflexión simbólica que aquí funciona de modo muy pertinente. El encuentro de Esclaramunda y la tortuga sugiere un reconocimiento que trasciende la anécdata y apunta una posibilidad que Octavio Paz leyó en aquel denso poema de Tablada en que el mono mira al hombre y lo reconoce como su antepasado.

Hay un diluvio también (nueve días y nueve noches), preludio de la liquidación y la ruina anunciadas desde el comienzo, pero que no

se precipitan: llegarán por sus pasos contados, al cerrarse el ciclo correspondiente. Lluvias y tormentas alternarán con la sequía, que resquebraja y quema, contribuyendo decisivamente a la destrucción final. Sometidos a las plagas, inaccesibles a la esperanza, los hombres, y no sólo Esclaramunda, incurren en «una misma forma de regresión a los contagios de la ciénaga» (p. 296); por eso se extinguen entre la animalidad y la podredumbre.

La trama está tejida en torno al descubrimiento de un tesoro, motivo tradicional que Caballero Bonald ha preferido tratar según las creencias populares y no al modo, digamos, de un Robert Stevenson. Así se acentúan los rasgos míticos. Duplícase el descubrimiento, pues primero es el Hurón quien encuentra el tesoro y vuelve a esconderlo en lugar que le parece más seguro; luego es Manuela la descubridora, y no por azar, sino por destino. Las páginas en que se describen los afanes de la mujer y el hijo para conseguir que el padre moribundo diga o indique, puesto que hablar no puede, el escondrijo, son acaso las más intensas y dramáticas de la novela. En la imposibilidad de citarlas con la extensión que merecen, me atendré a lo esencial. Muere el Hurón sin dar las señas que de él se esperan, tumbado sobre un rimero de guano. ¿Qué puede hacerse? «Nada, repitió Manuela notando que algo la atraía sesgadamente hacia el montón de guano donde hallaron al difunto, y añadió con un lánguido deleite, como hablando por boca de una criatura embrujada que la hubiese suplantado: huelo a oro, ha sido tu padre quien ha movido el olor antes de morirse; sé que está por aquí abajo, acércate, ¿no sientes lo que yo?, ¿es posible que no lo sientas?» (p. 102).

A continuación se describe el hallazgo. Los hechos estilísticos guían al lector en la tarea decodificadora: Pedro ve a su madre dotada «de una especie de esotérica unción de ensalmadora»; se la llama «zahorí», y de tal es su conducta, cuando hurga la tierra con una vara, o cuando se sitúa «en éxtasis» sobre las heces en que recién encontraron el cadáver. Y así, mágicamente, halla el agujero y el tesoro.

¿Mágicamente? La narración es más sutil que todo eso y la densidad de la prosa permite sugerir lecturas diferentes, aunque no contradictorias. Hay una cierta ambigüedad en todo el fragmento: ¿es zahorí Manuela o simplemente intuitiva? ¿No estará cumpliendo, en su actuación adivinatoria, fórmulas cuyas exigencias proceden de un modo ancestral de enfrentarse con la vida, modo que impone el ritual como forma de comportamiento? Rituales son también las maldiciones al difunto, por haberles privado durante tantos años de las riquezas al fin alumbradas, pues esa especie de planto funeral al revés en que

Manuela incurre, seguramete no expresa sus verdaderos sentimientos. Como el narrador observa, madre e hijo tal vez pensaron que el último gesto del moribundo, su abrazo final a los detritus sobre los que muere, había sido un modo de indicarles dónde se hallaba el tesoro, y no el de protegerlo contra sus seguras depredaciones. No es necesario insistir en el simbolismo del episodio: en el hecho de que el normando, fétida piltrafa ya, muera entre excrementos, y en el de que la riqueza presentida esté cubierta y oculta por ellos.

Para Pedro, bastante antes, ciénaga y madre se confunden, aun si se le escapan ciertos poderes e inmunidades de que ella parece gozar. Cuando quedó embarazada por vez primera, el normando le colgó al cuello una piedra de lingurio, amuleto que «había de protegerla contra las asechanzas del maligno» (p. 33), y que, andando el tiempo, se convierte en talismán con cuya ayuda busca el tesoro. Se introduce así un motivo mágico, relacionándolo con otro, el del lince, como en seguida veremos. El lingurio tiene virtudes que el normando conoce, y que de algún modo sirven a quien ha de vivir en lo que el narrador llama «marismeña encrucijada de mitologías» (p. 57), donde la adversidad toma (como todo, allí) formas cíclicas. Las fuerzas elementales en que esa adversidad encarna sólo son combatibles por medios mágicos; al mito no cabe oponerle la razón, ni a los presagios, el desdén.

Un pájaro rojo, ave de mal agüero, asoma de pronto en el texto. El motivo de los presagios es estructuralmente importante, porque reafirma y refuerza las connotaciones míticas: el mito del ave cuya presencia y situación anuncia el carácter de los sucesos que van a seguir es tan antiguo como la literatura misma. Los versos del *Poema* acuden inevitablemente a la memoria: «A la exida de Bivar —ovieron la corneja diestra, / e entrando a Burgos— oviéronla siniestra.» El pajarraco de la novela es «inusitado» y «nocturno»; en otros momentos se le define como «necrófago» (p. 136) y anticipador de despojos (p. 182). ¿Quiere decirse con esto que descubre ya en lo vivo, en los vivos, la carroña y la catástrofe final? Dejo la pregunta sin respuesta, porque contestarla exigiría más espacio del que dispongo; al pasar sí recordaré que ojos y mirada son motivos importantes en la novela.

Ojo de gato la protagonista, Ojodejibia el iniciador de Pedro en ocultismos y magias, beligerante el ojo de obsidiana del águila que aterra a Manuela cerca del chozo, acechante el ojo de la jabalina que descubren los muchachos, horrenda la mirada de la «tétrica visión con apariencia de ave de otro mundo» (p. 116), del necrófago. Y aún habría que añadir, *last but not least*, la del lince, el «jaspeado fogo-

nazo de la bella mirada del cachorro» (p. 115), a quien la protagonista mata con enfermiza crueldad, quizá por haber reconocido «su propio miedo reflejado en los ojos de ágata —tan iguales a los suyos—» de su víctima. El lince, animal totémico de la familia, se asocia con Manuela por la sinécdoque en que la identificamos: por el ágata que declara su adscripción a la tribu de quienes, como el fabuloso Linceo, son capaces de ver a través de las murallas, o lo que hay bajo tierra. En el título, *Agata ojo de gato,* se anuncian los sucesos y comienza la cadena metonímica que tan eficazmente contribuye a la organización del relato.

En varias ocasiones se subraya la analogía entre la protagonista y el gato cerval: hasta en el umbral de la muerte sus ojos relumbran «en lo oscuro con la concéntrica fijación de los del gato» (p. 295). Agata es cuarzo duro, transparente, con vetas coloreadas; en el texto se vincula a la piedra de lincurio, que no sólo «parece un dije de ágata» (p. 299), sino que responde a la fabulosa creencia de ser cristalización de la orina del lince, auxiliar de quienes en forma tan directa se acogen a su protección. Cuando la novela se acerca al fin, Pedro tercero, el nieto de la protagonista, acude a la alcoba de Blanquita, cediendo «a la magnética convocatoria de los ojos del gato cerval» (p. 291), estableciéndose así, en la figura, la dialéctica del combate desigual entre el lince predatorio y su víctima predestinada, el ciervo.

A modo de apéndice se incluye una serie de citas extraídas de muy diversas obras: desde la *Biblia* al *Amadís de Gaula,* desde los *Cantos de Maldoror* a *Pedro Páramo,* y no hay que buscar su literalidad en el texto, sino su fuerza inspiradora y anticipante: en ellas están ciertas claves para el descifrado, siendo, como son, parte del complicado código de que se sirvió el autor. Mencionaré un par de ejemplos. El título y el simbolismo del nombre los explica un párrafo del *Lapidario,* de Gregorio de Castro, en que se describe el ágata, su semejanza con el ojo de gato y la aptitud atribuida a quien la lleva de poder «avisar de cosas que se acercan estando ocultas». Y al normando se le entenderá mejor después de leer esta cita de Borges: «Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder» (p. 309).

Para terminar diré algo, aunque en abreviatura, sobre el discurso novelesco. Aun si dictado en tercera persona por un relator nada renuente a las complicaciones verbales, incluye palabras, frases y fragmentos de diálogo insertos literal y conversacionalmente. Se favorece así la diversidad de puntos de vista y se quiebra, desde luego, la

omnisciencia del narrador tradicional. Como señalé al referirme al léxico, la perspectiva del personaje contribuye a la configuración de la prosa. Quizá a la lentitud de los procesos mentales, al modo tardo y titubeante en que los entes ficticios van tomando conocimiento de los hechos y de sí, se deben las circunvoluciones y las cautelas de esta prosa, que en general fluye lenta y reiterativa, aunque pueda, un momento, acelerarse al alterarse. Lo insinuado, lo no dicho, lo que no se ve hacer y lo que no se oye decir es parte de la materia narrativa: en los silencios del personaje y del narrador se agazapa una clave sin cuya posesión el descifrado será incompleto.

Eliminados los diálogos, es en el discurso mismo donde oímos al personaje, contrastando su palabra tópica, inconclusa, con invencible propensión a la frase hecha, con el contexto de que es parte. Habría que analizar también la función recapituladora de la corriente de conciencia, que aflora en mitad de párrafo y corta, mientras dura, la secuencia narrativa. Es algo semejante a lo que el pobre Alejandro Sawa llamaba «iluminaciones en la sombra», destellos que desde adentro proyectan sobre el texto densas síntesis de fenómenos o hechos que, asociados en la memoria inconsciente, unifican lo disperso y muestran, por ejemplo, la comunidad entre la vida animal de la marisma y el deseo de los personajes.

Las variaciones en la sustancia son testimonio de una capacidad de incorporación y asimilación, que parece ser más de la escritura misma y de las exigencias de su constitución, que decisiones del autor, a quien veo a un lado de la prosa y no dentro de ella, vigilando su movimiento y no imponiéndolo. No es, o no es solamente, un ardid que dio resultado, pues el espesor de la materia (y hablo de materia como lo haría si me refiriera a la pintura) no se hubiera logrado de no estar el relato henchido de referencias a motivos y rituales que se enlazan y organizan en una secuencia que conduce al mito. Y las mitologías de la novela, obsesivas siempre, alucinantes con frecuencia, son, claro está, las de la ciénaga, más que las del narrador, a quien contagian y quizá dictan las formas de su desolación.

RICARDO GULLON

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO, ILLINOIS-60637

LA ESCALERA

Fue por entonces que empecé a pensar que detrás de la humildad se ocultaba algo. Pocos humildes no son obsesivos, y para ellos la humildad es una escalera por la que se sube o se baja, por la que se va peldaño a peldaño y a la que destruimos deteniéndonos. Lo sé porque he conocido a más de uno instalado en un escalón; allí levantaban sus casas e incluso invitaban a otros a vivir con ellos. Apretados, claustrofóbicos (debo decir que la claustrofobia es uno de los matices arrogantes de la obsesión), promiscuos en sus almas, faltos de higiene, pero tan plácidos como bebés bien comidos, podían estarse en la escalera, hablar de ella sin angustia porque ya no existía, sonreír bonachonamente cada vez que debían correr un mueble para dejar paso a otros que subían o bajaban empeñosos.

Los instalados nunca dejaron de disponer de una tacita de café en invierno o una cerveza de heladera en verano, ciertos paseantes decían como un tic «no, gracias», o aceptaban y seguían de largo, otros hasta comían quedándose un día y otro como huéspedes. Los huéspedes, luego de un tiempo, empezaban a averiguar si había disponible más arriba o más abajo algún peldaño libre. Los vecinos se movilizaban, y cuando la mudanza era posible, todos ayudaban con cosas, un banquito, un par de vasos, una linterna sin pilas; en fin, la serie de cachibaches que siempre, inexorablemente, se acumulan en una casa.

Yo misma pasé una temporada viviendo en un escalón. Recuerdo que, como todos, comencé por el café y la charla, estamos ávidos de hablar, hablamos de nosotros y poco nos interesa oír a los demás, ésta es una razón para detenernos. Con quien viví fue con un hombre joven, de mi edad. Tenía un cuerpo fuerte, debido a que, luego me contó, había intentado muchas veces seguir subiendo, aún hasta el día de mi partida lo seguía intentando; pero siempre volvía. Es decir, que subía y bajaba, sea cual fuese el sitio donde se hallara y la direc-

ción que tomase. A raíz de su cuerpo armónico, nunca llegamos a ponernos de acuerdo ni a saber con certeza si era el subir o el bajar el motivo de la fuerza y de la belleza de ciertos cuerpos. Este asunto fue muy conversado, porque Santiago, a pesar suyo, había comprendido que era su cuerpo quien me retenía a su lado. Y digo a pesar suyo. Durante nuestra convivencia se le notaba, se le notaba sus ganas de que yo le amara otras cosas, su infancia por ejemplo, sus intentos, sus ilusiones, sus recuerdos de familia. Se había instalado con pocos objetos, pero seleccionados, a ellos echaba mano: el primer cuaderno de caligrafía, el diario que comenzó al pie de la escalera, el boceto de un puente colgante, la foto de sus padres arrojándole una pelota. Santiago quería mostrarme todo eso, se sentaba a mi lado y me decía mirá. Pero era débil. Yo me trepaba a sus rodillas de huesos anchos que no se me clavaban en ninguna parte, jugueteaba cuerpo a cuerpo hasta hacerlo dejar lo que tuviera en la mano, lo iba desnudando a mordisquitos. El se dejaba hacer y al fin estallaba, yo sólo debía esperar ese momento. Se enfurecía Entonces nos tumbábamos en el escalón y ya no había palabras ni dobles intenciones en ninguno de nuestros gestos. Cada uno en lo suyo nos hacíamos el amor. Como a mí me resultaba placentero, solía levantar mi pierna izquierda lo más alto posible, debido a la estrechez del escalón ella iba a parar al mentón de mi vecino. Levantar mi pierna era casi un reflejo, por lo tanto las patadas que Evaristo, mi vecino, recibía en su mentón lo tomaban siempre de sorpresa y le hacían morder la lengua colgada de su boca mientras nos miraba. Nos decía «cochinos» y y «ya están otra vez». Sin embargo, el viejo no lograba interrumpirnos. La de abajo tampoco cuando gritaba «madre de Dios» y se iba a arrinconar de cuclillas sujetándose la nuca con las dos manos, luego de los golpes de Santiago.

Después de hacer el amor, él se olvidaba de hablar por un tiempo y no insistía con eso de su vida y su voluntad de encariñarme a su vida. Sospecho que en realidad empezaba con la historia para acercarme, tal vez me mostraba la foto de sus padres para que yo le empezara a querer el cuerpo. Se me ocurre, un poco como aquel viudo, cuando me decía «mire, ahora estoy tan solo, mire» y me mostraba cacharros sucios y bolsitas de lavanda que amarilleaban sin ella y que una vez mostrada toda su pena y su desgracia creyó lícito taparme la espalda, en un gesto tan de viudo, tan viudo, con las sábanas que desde hacía diez meses y cuatro días ella ya no lavaba más. Hay otros que muestran tres cuartos de hora antes una revista pornográfica.

Santiago y yo no éramos los únicos. Muchos se acoplaban por tiempos cortos, a lo largo de la escalera. Las casas de nosotros se podían diferenciar perfectamente, en ellas reinaba un caos acentuado y nuestro desorden no era por falta de espacio, al contrario, nosotros teníamos menos muebles, menos sartenes e incluso Santiago tenía sólo una sábana. Esta sábana nos causó siempre indecisión cuando hubo tiempo de usarla, dudábamos si sería más conveniente arriba o abajo. El desorden nuestro era visible porque se debía a la provisoriedad y a la dispersión. La condición de pasajero de uno de los miembros de la pareja no nos permitía terminar nada; por ejemplo yo, con la idea de marcharme a los cinco minutos no volví a comer y el café quedaba en la taza, frío y con pelusas brillantes en la superficie.

Fue por entonces, al despedirme de Santiago que comencé a asociar la escalera, la provisoriedad y la humildad. La asociación trajo como consecuencia una confusa necesidad de saber cuál de los tres sentimientos era el generador. Si seguí subiendo la escalera ya sin estancias en ningún peldaño fue porque estaba concentrada en pensar este asunto y andaba con la cabeza gacha rumiándole una solución, digamos que estaba olvidada de mi propio subir. Y cuando no hay meta, todos sabemos que el tiempo desaparece; yo estaba quieta y no vayan a creer que mi pensamiento era mi forma de movimiento, él tampoco hacía un recorrido encaminado. Si se me permite, para dar una idea definitiva y precisa de mi cuerpo y de mi pensamiento de entonces, les diré que era una bola de gas, con ciertos moldeamientos, pero siempre predominando la forma esférica. El color era gris y los pies no se me veían. Sospecho que mi transformación se produjo en una de las tantas últimas veces que hice el amor con Santiago, aunque él no lo haya notado por falta de curiosidad.

Así fue como iba subiendo: dada mi forma esférica por rebote y por invasión dada mi consistencia de gas. Sin perder la forma me dilataba día a día, el movimiento de expansión (lerdo y disimulado) provocaba en los habitantes de los peldaños cierto recelo. Aunque a mí me resultase ridículo, pues no estaba dentro de mis intenciones, ellos temían al verme que me llevase a cuestas algún objeto, algún niño pequeño o hasta el mismo escalón. El choque con ellos era inevitable, mis brazos habían sido tragados por mi nueva forma y apenas sobresalían como muñoncitos las puntas de mis índices. El primer tiempo me sentía torpe, esa torpeza que es sólo una sensación de vergüenza e incredulidad, y chocaba con los otros porque me chocaba en general con el espacio del que no sabía siquiera dónde comenzaba y para qué. Más tarde y reflexionando deduje que la

humildad tiene algo en común con la falta de límites y con la omnipotencia del Uno.

Los habitantes de la escalera y también los paseantes tenían la tendencia a no ver en los otros más que una forma, un bulto ocupando sitio delante o detrás de ellos y lo que trataban de hacer a toda costa era esquivarlo. Yo con mi metamorfosis tuve la ventaja de no ser tomada, en ese primer contacto inevitable, como una persona. Mi condición de extraordinario no los inhibía, para ser franca, yo era a primera vista tan pero tan inofensiva. Ya no piensen en mi redondez, imaginen el tacto. Algunos al tropezar conmigo se quedaban dormidos en cualquier parte de mi cuerpo (no podría decirles cuál porque en aquella época no estaba dividida). Era mullida, adaptable. Recordando mi infancia diría que era como una plastilina usada infinitas veces. Por tal comodidad ellos querían mantenerme en sus propios escalones, me daban golpecitos para ensayar ruidos, me apretaban para hacer sobresalir alguna esquina en mi cuerpo, me hundían un puño, se sentaban como nadándome, me moldeaban tetas y hundían la cabeza en el medio. Pero apenas levantaban las manos de mí yo volvía al instante a tomar mi forma y seguía subiendo. El entretenimiento de ellos significaba un trastorno, una demora.

Cuando encontraba un escalón deshabitado sentía que ganaba tiempo. Los escalones deshabitados son en realidad la parte más curiosa de la escalera, son casi lo único que queda de la escalera. Además, y pueden creerme contradictoria, les digo que son esos peldaños el único lugar donde se puede estar quieto y subir. Ese descanso, ese dejar de hacer nos permite recuperar nuestro objetivo, al mismo tiempo es allí donde empezamos a juguetear con la idea de instalarnos, resulta tan placentero el estado continuo de claridad, de saber para qué estamos donde estamos. La seguridad es una idea y como tal es efectiva con convicción, creo que yo llegué a aumentar el tamaño de pura seguridad. En los peldaños deshabitados había también otra alternativa de continuidad, era la de ser todo junto: uno, la escalera y la subida (o la bajada, pero ya no importa).

Al llegar la primavera las cosas se pusieron feas para mí. Algo que había descartado volvió a reaparecer con urgencia. El tiempo me presionaba. El clima venía hasta mi cuerpo, y éste, a pesar de su nueva forma, respondía a su vieja manera. Si bien ciertos efectos no se me localizaban con nitidez las sensaciones experimentadas eran más totales. El calor de las siestas me transformaban por dos horas en un charco de sudor, me convertía en agua en la que no podía sumergirme porque mi cuerpo, claro, había desaparecido. En las noches

de brisa y de olores intensos volví a sentir un deseo, por cierto nada vago, a tal punto que mi forma iba semejándose al objeto de mi deseo. Nuevamente el goce me era vedado porque yo había desaparecido. Créanme, era una tortura. El verano no es buena estación para alguien que ha tomado la forma de una bola de gas. Es un estado sin ventajas, padecemos los mosquitos, la humedad caliente, el insomnio, la sed, el abismo del sexo de enero; pero nada podemos saciar, nuestra posibilidad se reduce a convertirnos en el antídoto. Pensaba en Santiago intentando con otra mujer, mi memoria era minuciosa. Pensaba en mis vecinos, veía a las mujeres con los hombres y los deseaba a los dos. Pensaba en el viudo y no lo juzgué.

Morbosamente esperé el invierno y pasé como pude esos meses. Cada uno estaba ocupado en sus placeres de verano y pude hacer un buen trecho de la escalera. En esa zona ya no había muchos instalados, muy pocos paseantes y ninguno que descendiera. No vayan a creer que los que andaban a esa altura mostraban una gran cara de satisfacción, triunfo o calma, estaban sus caras más normales que nunca, mirando a cualquiera uno podía pararse a pensar «¿Dónde vi yo antes a este hombre?» Absolutamente mediocres y tan crispados como cuando pusieron el pie en el primer escalón, reconozco que era frustrante. Todos hemos empezado la escalera con una pastoral entre ceja y ceja y los más ingenuos allá por el corazón. La subida fue un duro ejercicio para todos, los que la hicieron, los que bajaron, los que se quedaron a mitad de camino, los que fijaron en un peldaño sus vicios más definitorios. Habíamos ganado y perdido a fuerza de propósitos, creímos en nuestro privilegio al pensar que la escalera era un producto de nuestra imaginación.

Sabía que me quedaba poco por delante y mi cuerpo coincidía aún con mi ánimo: me mantenía una bola de gas. Había ganado destreza, me había acostumbrado a mí misma, la aceptación de este cambio fue expontáneo y, por lo tanto, sin rencor. Aunque ahora, y creo que todo comenzó con el verano, comenzaba a extrañar ciertas partes, la memoria de mis hombros, un lunar, apenas. Lo más duro fue darme cuenta que en toda la bola no había ni siquiera un ojo, no me arriesgo a decir que estaba ciega, pero ojos, de eso sí estoy segura, no tenía. Hubiera deseado tener manos para poder al menos palparme, reconocerme. Desear tener manos era una trampa vieja y una forma de demostrar mi cansancio porque nunca había dejado de saber, sin ellas, cómo era mi contorno. Me compadecía de la manera más miserable: por lo que me faltaba y no por lo que me quedaba. Supe también que la humildad nada tenía que ver con el ejercicio, ni la voluntad, ni la vocación. Era algo impuesto, que nos llueve por

dos o tres manías mal llevadas de libertad. Al fin de cuentas llegué a la conclusión que detrás de la humildad cada uno escondía un equívoco.

Allí estábamos, casi al final, a pesar de nuestra indiferencia nos sentíamos redimidos. Todos experimentamos más o menos lo mismo cuando zurcimos el codo de un *pulover*. Sin repugnancia aceptaron mi cuerpo, habían visto tanto en este tiempo y yo por mi parte había perdido el pudor, así que los dejé acercarse y hurgar para buscar el agujero por donde hablaba; pero mis compañeros de marcha sólo encontraron tres especies de ombligos inconducentes con los que hacía el amor a los hombres dormidos sobre mí.

De noche nunca lográbamos dormir y nos contábamos anécdotas igual que lejanos camaradas del servicio militar. Todas las uniones (ya desde mi convivencia con Santiago lo sabía) eran provisorias, independientes del tiempo, podían durar todo el trayecto sin perder su carácter provisional. Lo supe y no me molestó, al contrario, ese conocimiento me dio un desenfado y cada unión era una fiesta. Nadie se lastimaba primero que otro, ni arrojábamos la primera piedra, ni se nos ocurría. Pero en estos últimos peldaños había una solemnidad, como una trascendencia que me aburría hasta la médula, no es que fueran más viejos o más pesados, era simplemente que el hecho de ser pocos les hacía sospechar que podían llegar a ser menos, hasta quedarse solos. Se cuidaban entre ellos y sus miradas se llenaban de largos significados, se peleaban, no literalmente, para ver quién repartía su comida, vivían en una hermandad aceitosa y dependiente. No era raro, de ese modo, entender la falta de repulsión ante mi cuerpo, yo no era un monstruo, conmigo podían hablar y bastaba olvidarse que era una persona para resolver mi imagen.

Así podrían haber seguido los días, pero tenía la sospecha de que debería llegar sola y a saltitos, tal como había sido hasta el momento. Soy una convencida, el salto es uno de los movimientos más quietos y yo con mi redondez era una aventajada.

Al último peldaño le correspondía el último salto. Y después, ¿qué? No me había puesto a pensar qué, ya se vería a su tiempo. Los que se quedaron o volvieron serían, imagino, los que a mitad de camino sabían qué y comprendían, una vez descubierto, que toda comprobación es inútil. Yo no venía a comprobar nada, apenas si venía a enterarme por qué un día había decidido subir. Es hora de decirles la verdad (quizá nunca haya mentido, quizá ahora sí), pero de verdad les digo que estar en la escalera es al fin de cuentas como estar fuera de ella y no hay mérito alguno en haber llegado.

Me siento indiferente. Desde acá lo veo y avanzo. Si he arrastrado a alguien conmigo ni lo siento. El cuchillo ni siquiera me espera a mí. El cuchillo está quieto, soy yo la que me muevo y me lo clavo, avanzando. Mi forma se chupa y se enrosca como un trompo. Mi cuerpo ya no sube, se eleva soltando un chasquido que durará hasta que todo termine.

CRISTINA GRISOLIA

Liechtensteinstrasse, 81/II/3
1090 WIEN (Austria)

LA CONFIGURACION PLASTICA EN «LA CORTE DE LOS MILAGROS»

Los recientes estudios sobre la obra de don Ramón del Valle-Inclán revelan algo que fue la preocupación de su vida: convertir cada una de sus obras en una creación estética, en una aventura siempre renovada con las palabras. Con ese empeño de alquimista, de *domador de palabras*, que es lo más característico de su obra.

Desde *Femeninas* (1895) hasta los *Esperpentos* o las novelas del *Ruedo Ibérico*, pasando por las *Sonatas* y las *Comedias bárbaras*, hay una trayectoria de lucha constante con las palabras para conseguir que condensen expresivamente lo que quiere significar. Se trata por supuesto no de la palabra aislada, sino constituida y apoyada en el contexto, en el ritmo prosódico, estructurada en una serie de paradigmas léxicos, soportes, muchas veces de la figuración de los personajes. «La palabra en este gran artista —comenta Manuel Muñoz Cortés (1)— exalta sus virtualidades y funciones, con una casi autonomía. La obra así, no sólo comunica y representa, sino que es llamada, apelación.» Es una invitación a situarse en el mundo, a vivir la emoción despertada por ella, ya sea por la fascinación de su belleza (en las *Sonatas*, por ejemplo), ya sea por la conmoción de lo grotesco y repulsivo que se transparenta en ella *(Esperpentos)*. Lo que interesa no es la palabra como adorno, sino como elemento reproductor de una vivencia de la realidad, como forma condensadora de sentido y expresividad de una intuición cabal del mundo.

Por esto, no nos sorprende la variación léxica que experimenta su obra. Testimonia algo mucho más profundo que un simple cambio de actitud estética. Encierra una disconformidad, un rechazo a los esquemas históricos y vitales vigentes: el rechazo significativamente se tiene que manifestar en una expresión descoyuntada, denigradora *esperpéntica*, característica de sus últimas obras. «La evolución estética de Valle, aceptada por todos —dice Emilio Miró (2)—, la vemos

(1) Manuel Muñoz Cortés: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1966, número 199-200, p. 114.

(2) Emilio Miró: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1966, núm. 199-200, páginas 247-49.

acompañada de una evolución social y política, de una revisión de sus ideas y creencias. A la 'torre de marfil' va a suceder la toma de conciencia; a la evasión, 'el testimonio'». Este mismo crítico señala una serie de actuaciones y declaraciones de don Ramón del Valle-Inclán, en diversas partes del mundo que proyectan una imagen diferente del Valle-Inclán estetizante que por tanto tiempo se ha impuesto a través de una crítica que no quiso ver en el último Valle-Inclán un noventayochista que, como Antonio Machado, prolongó sus preocupaciones eticosociales a las actividades republicanas. Como ejemplo cita que el último artículo de Valle-Inclán, el del 2 de octubre de 1935 en el *Ahora* de Madrid, es un comentario reivindicativo de Manuel Azaña en que elogia al famoso político republicano con motivo de la publicación de su libro: *Mi rebelión en Barcelona.*

La importancia de aclarar este problema me parece fundamental en la conducción de este trabajo.

Si nos situamos en el nivel del léxico, ya en su condición morfosemántica, ya en su potencialidad figurativa (3) es no sólo para admirar la prodigiosa facultad lingüística y capacidad artística del autor. Es, ante todo, para demostrar cómo colabora el lenguaje artístico sin menoscabar su condición de tal, en la captación de crítica de la realidad española, que ostensiblemente muestra signos inequívocos de decadencia.

Ahora bien: ¿cómo llevar a cabo la crítica de una estructura social sin exponer ideas, sin emitir juicios de valor sobre el proceso de desmoronamiento que se observa en todas las esferas de la sociedad?

En *La Corte de los Milagros,* primera de la serie de *El Ruedo Ibérico,* que es la obra que nos proponemos analizar, Valle-Inclán realiza esta crítica, presentándonos, como en *una visión múltiple* los distintos estratos de la sociedad. Su atención se fija en el gesto, en la actitud, en el movimiento, delatores de una realidad psicosocial que confirma su pesimismo. «Valle —acota Sánchez Reboredo— no tiene una concepción dialéctica de la sociedad» (4). Esto es cierto. En *La Corte de los Milagros,* nos presenta un proceso de desintegración moral que afecta tanto a los aristócratas como a los sectores populares. Por ningún lado se atisban síntomas de recuperación social. En cambio, sí tiene una concepción dialéctica del ser humano. El caso más patético es el de la propia reina Isabel II, sin duda el personaje más humano de todos, trazado con admirable precisión en busca de la autenticidad de su ser.

(3) Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético,* Gredos, Madrid, 1970.

(4) José Sánchez Reboredo: *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, julio-agosto, 1966, número 199-200, p. 370.

En un tipo de novela en que la presentación tiene mayor importancia que la narración o la descripción, de tal modo que el narrador se manifiesta más bien a través de su visión irónica, la técnica expresiva tiene un papel fundamental. Tal técnica consiste en conferir a sus figuras una asombrosa potencia plástica mediante certeras acotaciones de sus gestos, actitudes y movimientos. Esta potencia plástica se sintetiza en conceptos como los de Amado Alonso (en Valle-Inclán): «La mímica y el gesto están representados de ordinario de una manera sintética, con frecuencia por un adjetivo que abarca simultáneamente la mímica y la entonación» (5). Concepto que se aproxima a la técnica cinematográfica en este otro juicio del mismo autor: «Artistas literarios como Larreta —Valle-Inclán es otro— son efectivamente precursores de los artistas de la cámara. Ellos son los primeros en haber hecho estudios de gestos y también ademanes, de movimientos corporales que reproducen y materializan los movimientos e intenciones del alma, con el enfocamiento de la atención a un reducido espacio, al rostro, a una parte de las manos, para indicar al lector —en el cine, al espectador— que todo allá es intencional, tanto lo quieto como lo cambiante» (6). Zamora Vicente igualmente señala: «los gestos portadores de toda una escondida corriente de pasiones, se nos presentan en muchos casos con rigor cinematográfico» (7). En fin, esta técnica que Díaz-Plaja sintetiza así: «como el objetivo de una máquina cinematográfica, la retina del escritor va captando una realidad que no se narra ni siquiera se describe, sino que se presenta en una especie de simultaneidad mágica» (8) hace posible que el testimonio y la denuncia actúen por presencia. Para captarlos nos basta introducirnos en el ámbito histórico, político, social de un período de la historia de España, el del gobierno de la reina Isabel II, pronóstico fatal del período que le tocó vivir a Valle-Inclán: el del Alfonso XIII. Cuando en 1920 Valle-Inclán publica *Farsa y licencia de la Reina Castiza,* inspirada también en Isabel II, envió un ejemplar al rey Alfonso XIII con la siguiente dedicatoria: «Señor: Tengo el honor de enviaros este libro, estilización del reinado de vuestra abuela doña Isabel II, y hago votos porque el vuestro no sugiera la misma estilización a los poetas del porvenir» (9).

---

(5) Amado Alonso: *Materia y forma en poesía,* Gredos, Madrid, 1955, p. 225.

(6) Amado Alonso: *El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»,* Estudios Estilísticos III, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1942, p. 252.

(7) Vicente Zamora Vicente: *Las Sonatas de Valle-Inclán,* Gredos, Madrid, 1968, segunda edición, p. 125.

(8) Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán,* Gredos, Madrid, 1965, p. 252.

(9) Emilio Miró: *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, julio-agosto 1966, núm. 199-200, página 255.

Humor y sátira en la presentación del ambiente palaciego

La Corte de los Milagros, como se ha dicho, es la primera novela de la serie de *El Ruedo Ibérico,* que conforman, además, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas.*

Antes de introducirnos en el análisis descriptivo e interpretativo del texto creo de interés referirme a los planteamientos de Ynduráin respecto al simbolismo de los nombres de estas obras. «Los títulos que Valle utilizó para su serie novelesca —que no fueron los únicos en que pensó— tienen una clara significación doble, denigratoria de lo mentado. Y esa intención, entiendo, ha de interpretarse en el plano de la visión que el autor tiene y da por la palabra de una época y de un ambiente, pues el ciclo novelesco tiene como ambiente y época la de los últimos meses del reinado de Isabel II, en las vísperas septembrinas de la revolución del 68» (10). Según él, *Ruedo* evoca el arte taurino, pero indudablemente se refiere al ambiente hispano. El nombre, pues, es simbólico y supone una visión de la escena histórica como algo de caracteres taurinos. El nombre de *Corte de los Milagros,* posiblemente más que una referencia a la corte isabelina y a la milagrería de la monja de las llagas, sor Patrocinio, encierra una transposición de la frase popular francesa: «C'est une vrai cour des Miracles», que designa un conjunto de maleantes y buscavidas. *Viva mi dueño,* aludiría a la conspiración y sublevación de los generales en el tiempo histórico de la novela.

Al interesar sustancialmente la mostración de diversos aspectos de la sociedad, la novela plantea un curioso problema de desplazamiento del tiempo en favor del espacio. Los sucesos no importan tanto por sus consecuencias como sus repercusiones inmediatas en las reacciones de los personajes. Hay como una detención del tiempo que permite tener una visión actualizada de lo que está pasando.

La Corte de los Milagros se inaugura con la presentación del panorama regio de la corte de Isabel II, con motivo de la concesión vaticana de la Rosa de Oro a la reina.

Toda la magnitud del suceso se capta en la alteración del ambiente palaciego, en una técnica muy moderna, como de rápidos y variados enfoques cinematográficos.

> ... hubo grandes fiestas en el Real Palacio: Capilla con señores obispos y cantantes de la Opera: Besamanos y parada. Banquete de gala y rigodón diplomático. Todo el lucido y barroco ceremonial de la Corte de España (*CM,* p. 10).

(10) Francisco Induráin: «La Corte de los Milagros» (ensayo de interpretación), *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, julio-agosto, 1966, núm. 199-200, p. 322.

Lo primero que resalta en esta acotación es la sátira. Una observación rápida nos lleva a ver qué resulta de contraponer dos ámbitos antagónicos en el esquema lógico de nuestra concepción: «señores obispos — cantantes ópera». En verdad se piensa como algo inherente a la condición de sacerdote, el retiro, la paz espiritual. Por el contrario, a los cantantes les adjudicamos, como algo natural, cierto afán de espectacularidad. El contacto social de la corte establece una simbiosis en que el personaje del plano moral más alto pierde más. Por la ironía entre lo que es y debería ser, el sacerdote queda rebajado en su condición de tal. Mediante este contraste contextual la figura del sacerdote se carga de connotaciones peyorativas para su rango, mundanalidad especialmente.

Esta imagen del sacerdote queda fijada con el singular comentario en que la nota satírica recae en el tono rimbombante, del dignatario eclesiástico cuya voz parece materializarse para sugerirnos toda la fatua complacencia del prelado, su falta de modestia cristiana:

> Las cláusulas prosódicas subían en ampulosas volutas con el humo de los incensarios, y el cortejo palatino, asegurado en la bula del fraile, se maravillaba entendiendo aquel latín ungido de dulces inflexiones toscanas (*CM*, p. 11).

Paralelamente, como se ve, la sátira alcanza también a los cortesanos, poniendo de relieve su ignorancia.

La fastuosidad, el bullicio, los efectos deslumbrantes de la fiesta se destacan nítidamente en la decoración:

> Una gran mesa fulgente de cristal y argentería... (*CM*, p. 15).

Muchas veces es el diálogo el encargado de dar detalles de este lujo y riqueza del ambiente. Aparece entonces como una consideración de los personajes:

> Fue la solemnidad del acto, en consonancia a la señalada muestra con que distinguía a su Amada Hija en Cristo, la Santidad de Pío IX. Ofició el Señor Patriarca, asistido por los mitrados de Túy y Salamanca. Estrenóse un terno pluvial, que la regia munificencia había encargado a las Seráficas Madres de Jesús. Era muy rico y refulgente, sin que pasase a competir con otros más antiguos que guarda aquella Real Sacristía (*CM*, p. 10).

Los nobles no son mejor tratados que los sacerdotes. Se puede ver, cómo se insinuaba la sospecha de la ignorancia de los cortesanos. En estos otros ejemplos veremos cuáles son las notas que les atribuye:

(La Reina) se afligió con un ahogo de lágrimas, secundado por todo el *cortejo de plumas y bandas* que llenaba la Real Capilla (*CM*, p. 10).

Cuando, al término de la ceremonia, *el palatino cortejo de plumas, bandas, espadines y mantos* se acogió a los regios estrados... (*CM*, p. 11).

Entre *un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes* pasó la Reina Nuestra Señora... (*CM*, p. 15).

... y *el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados* evocaba las luces de la corte de Carlos IV (*CM*, p. 20).

Por las galerías y a lo largo de las escaleras, *uniformes y mantos susurraban al despedirse* loores de aquel paso donde habían sido *vistosas comparsas* (*CM*, p. 22).

Llama la atención ver cómo todos los ejemplos coinciden en esbozar las figuras desde el exterior. Así, la magnificencia de sus atuendos queda explícita, sintéticamente, en la sobria enumeración de plumas, mantos, uniformes, bandas. La insistencia en este recurso adquiere expresiva significación. En efecto, si bien, por una parte, se acentúa la impresión de lujo de los personajes y por suma de ellos, del ambiente, por otra, indica la percepción de sus psicologías, al evidenciar su vana ostentación. Es más, de esta apariencia exterior trasciende una falta absoluta de individualidad, como es posible comprobar aquí:

Resplandeció el palatino cortejo, con sonrisas extasiadas y todos los rostros se asemejaron en una expresión de embobamiento familiar (*CM*, p. 21).

Caricaturización de las masas palaciegas

La ausencia de individualidad y la colectivización de sus reacciones caricaturizan sus personas y las rebajan a las categorías de masas palaciegas, movidas por el mismo resorte de afectación y exhibicionismo. La nota unificadora en el común procedimiento metonímico deja al descubierto la fatuidad de esta gente.

Por esto, al referirse al marqués de Torre-Mellada y a su primo el marqués de Rodín los define:

eran por igual de gran linaje extremeño, con guarros y dehesas hipotecadas (*CM*, p. 23).

Es decir, sintetiza en estos dos personajes toda la superficialidad y fanfarronería de su clase, que funda su propia vida y la de los demás en la pura ostentación.

La antifrasis, elemento constitutivo de la personalidad de la reina

En medio de este ambiente cortesano, en un ir y venir incesante de los salones a sus recintos privados, y viceversa, surgen varias instantáneas de Doña Isabel II, reina de España.

Aquí la vemos, por ejemplo, en actitud protocolar de acto público:

> La Familia Real tenía un resplandor de códice miniado. La Señora, particularmente, estaba muy majestuosa con el incendio que le subía a la cara (*CM*, p. 11).

o en el momento de aparición en el salón del trono:

> La Reina Nuestra Señora, revestida de corona y armiños, *empechada como una matrona popular*, entró *con mucha ceremonia* en el Salón del Trono (*CM*, p. 20).

En otra instantánea se le hace aparecer con gestos y ademanes de maja:

> La Reina se abanica con aquel su garbo y simpatía de *comadre chulapona* (*CM*, p. 12).

Aquí un gesto poco convencional en una corte.

> La Reina Nuestra Señora, chungona y jamona, regia y plebeya, *enderezaba* con su abanico el borrego del toisón que llevaba al cuello el adusto Duque de Valencia (*CM*, p. 18).

Acá, en la intimidad de su cámara:

> La Reina Nuestra Señora extasiaba el claro azul de sus pupilas sobre la pedrería de las manos, y un suspiro feliz deleitaba sus crasas mantecas. Salió del éxtasis para mojar los labios en la copa de marrasquino, y melificada totalmente con la golosina, paró los ojos sobre la vieja azafata (*CM*, p. 12).

Todas estas citas revelan una técnica deliberadamente esperpéntica (sátira y deformación). Sobre todo, si se consideran aisladamente se advierte un propósito de captar a la reina en su auténtica realidad.

Así la primera impresión que llega de la reina es la de su corpulencia física. Al analizar los ejemplos, se advierte en su figuración la abundancia de adjetivos que lacónicamente aportan esta idea a la imagen de Isabel II: jamona, buchona, bombona, frondosa. Términos que no sólo dan la impresión de corpulencia, sino que la exageran.

Pero lo más singular de esta configuración plástica de la reina tal vez se puede deducir de otros ejemplos:

> La Reina Nuestra Señora, revestida de corona y armiño, empechada como matrona popular, entró con mucha ceremonia en el Salón del Trono (*CM*, p. 20).

Un solo término sería suficiente para que adivináramos rebajada de condición a la reina: revestida. No obstante, en un afán de exactitud, de precisar aún más, se asocia la actitud de la reina con la de una matrona popular: falta de naturalidad, torpeza de movimientos. La falta de elegancia de la reina queda de manifiesto. De este modo, la condición de reina queda rebajada doblemente. En el ejemplo en que se la define como regia y plebeya la antífrasis insinúa la idea de la dualidad de la personalidad de la reina. Idea que vemos corroborada en otros ejemplos:

> La Reina de España se abanicaba con soberanía de alcaldesa. (*CM*, p. 25).

Aquí se delata la ausencia de real majestad de la soberana, en esa especie de desmesura, de ostentación, tan típica de elementos de la clase burguesa. Sin duda, este rasgo caracterizador precisa aún más las connotaciones de incongruencia en la personalidad de Isabel. Pero en verdad, desde todos los planos del contexto, se aportan referencias a su actitud humana. Así las murmuraciones de sus cortesanos, de los descontentos con su gobierno, insisten en ciertas connotaciones de tipo erótico:

> Lo propio del mujerío es el engaño y solamente aquello del qué dirán puede tenerla en sujeción. Pero si en las alturas hay un mal ejemplo nuestras propias mujeres induciránse a seguirlo (*CM*, página 168).

Y en este diálogo:

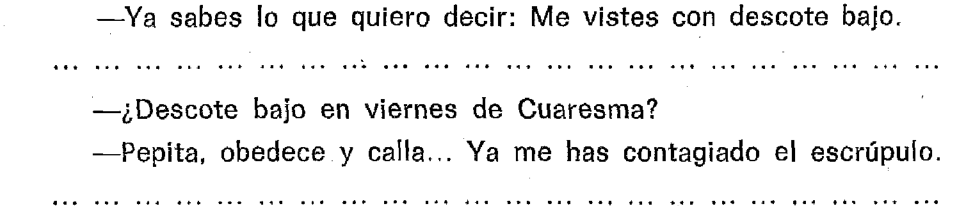
> Feliche Bonifaz miraba furtiva al marqués de Bradomín. La Chamorro se allegó cotillona:
>
> —Tu hermano, si ahora tuviese juicio... Me han contado que han sido marcadísimas las deferencias de la Señora. ¡Ya os veo en Palacio! (*CM*, p. 31).

La reina misma propicia abundantes ocasiones para que se hagan estos comentarios:

> En los pasos y figuras tuvo sonrisas muy zalameras para un pollastrón (*CM*, p. 25).
>
> La Majestad de Isabel iba en los brazos de un pollastre, meciendo las caderas al compás de la música criolla (*CM*, p. 26).

Igualmente reveladores, en este sentido, son esos picantes diálogos que intercambia con su azafata en la intimidad de su alcoba.

> —Pepita, quiero que me pongas muy guapetona. Tengo interés en gustar...
>
> ... ...



—Ya sabes lo que quiero decir: Me vistes con descote bajo.

... ...

—¿Descote bajo en viernes de Cuaresma?

—Pepita, obedece y calla... Ya me has contagiado el escrúpulo.

... ...

Quedó breves momentos mirando con gesto gachón el retrato de un buen mozo—uniforme de maestrante—. Lentamente sacó la fotografía y, con ella en la mano, acabó preguntándose:

—¿Sabías que hoy hace su primera guardia? Pepita, tú que todo lo hueles, me han contado que anda en muy malos pasos este pollo.

Y levantaba la cartulina para que la cotorra viese el retrato. Se arrugó con maternal suspiro la vieja:

—Muy salado.

Malició la Señora:

—Siempre has tenido buen gusto. Quiero hacer algo en favor de ese tarambana: Su padre ha sido de los más leales servidores del Trono. ¡Ay, estoy siendo muy ingrata con sus hijos!... (*CM*, página 229).

Tal diálogo pertenece al último capítulo de la novela, al titulado «Jornada regia» en donde la acción novelesca retorna al mismo ambiente palaciego, como cerrando el vasto panorama vital y sociológico de la España de la época.

Percibimos en esta última parte una intención deformadora más enérgica, casi cruel en la captación del aspecto y actitudes de Isabel para hacerlo más grotesco:

> Los bigotes del chocolate ponían una gracia *chabacana y bribona* en la cara de la Católica Majestad (*CM*, p. 229).

> Campaneándose con aire de oca graciosa, entre golpes de alabardas y trémolos de cornetas, subía la gran escalera apoyada en el brazo del Duque de Novaliches (*CM*, p. 239).

En resumen, confrontando ejemplos de las dos partes del libro en que se bosqueja plásticamente la figura de Isabel II concluimos que a lo largo de todas las expresiones relativas a Isabel II hay una extraordinaria coherencia. Su figura, elaborada desde su apariencia física, desde su conducta exteriorizada en gestos, actitudes, dichos, revela implacablemente a través de ellos, la imagen interior y trascendente de Isabel. De este modo, junto a la presencia física, indisolublemente unida a ella, aparece—en forma muy concreta, plástica y vital—la presencia espiritual de la reina. Las calificaciones no son,

por tanto, arbitrarias. Se atienen a la evidencia de su manera de actuar.

En el diseño de Isabel hay atisbos de la contradicción dialéctica de ser mujer y reina, de mujer que olvida ser reina, especialmente, cuando lo erótico está de por medio. La propia noción de esta dualidad, encubierta en esos temores, en esos presentimientos que a veces oscurecen su mirada y apagan su sonrisa, en esos pocos momentos de autenticidad, de adivinación de sí misma, es lo que da ese toque dramático a su personalidad. Será, aunque inconsciente, el gran problema en el que se debatirá a lo largo de su reinado. Por eso encontramos muchas veces juicios autovalorativos de sus actos, acerca de su conducta, como queriendo acallar esa voz interior que en el fondo la tortura. Tal vez, por lo mismo, en esas conversaciones con su camarera mayor, Doña Pepita, el diálogo, lleno de esa chispeante malicia que le sabe imprimir se convierte en un verdadero monólogo. El siguiente pasaje de *Viva mi dueño* lo confirma:

> —Vuestra Majestad no ha de salvarse como mujer, sino como Reina de España.
>
> —Eso es verdad. Yo seré juzgada por los méritos que contraiga el gobierno de la nación española. Como Reina Católica recibiré mi premio o mi castigo, pues no me parece natural que se me juzgue por fragilidades que son propias de la naturaleza humana.
>
> —Claramente.
>
> —En ese respecto me hallo perfectamente tranquila, mis flaquezas de mujer son independientes de mis actos de Reina.

La trivialidad y el ridículo en la caracterización del marqués de Torre-Mellada

Característico de todo ambiente palaciego es el tipo de personaje representado por el marqués de Torre-Mellada.

En la obra se acopian títulos y más títulos del personaje para hacernos su presentación oficial. Nombres, títulos, cargos, no son más que disfraces superpuestos que ocultan la insignificancia de su personalidad. La contraposición de sus numerosos títulos con una serie de características del personaje concretan un retrato tipificador:

> Era un vejete rubiales, pintado y perfumado, con malicia y melindres de monja boba: En cuanto a letras y seso, no desdecía en las cotorronas tertulias de antecámara: Vano, charlatán, muy cortés, un poco falso, visitaba conventos por la mañana, lucía hermosos troncos por la tarde. A la hora del rosario acudía secretamente al reclamo de una suripanta, y ponía fin a la jornada en un palco de los bufos, donde se hablaba invariablemente del cuerpo de baile y de caballos (*CM*, p. 18).

He aquí la línea biográfica del personaje. Se puede apreciar con qué economía verbal se logra transmitir, no sólo la metódica rutina de la vida del personaje, sujeta a las rigurosas normas del código de la trivialidad, índice de buen tono, de tácita aceptación para los miembros de su clase. Se nos da luces, acerca de su contextura física, moral y social.

Una serie de instantáneas capta lo mejor, es decir, lo más ridículo y grotesco del marqués:

> El Marqués de Torre-Mellada se desbarató con una escala de gallos... *(CM,* p. 18).
>
> Se atontiló el repintado vejete... *(CM,* p. 19).
>
> El palatino estafermo inclinábase con tan arrugada pesadumbre... *(CM,* p. 19).
>
> El Marqués de Torre-Mellada las acogía cacareando un añejo repertorio de donosuras galantes... *(CM,* p. 23).

Cada uno de los elementos calificadores que se dan en esta primera parte inscriben en su figura toques de ñoñez y ridículo, único resultado de su pretendido y manido despliegue de hombre de gran mundo.

En el delineamiento de este personaje abundan los adjetivos: «vano», «charlatán», «pueril», «muy cortés», «un poco falso», «casquivano».

La gran mayoría exterioriza su personalidad y sirve para cincelar en él el prototipo del ridículo: «rubiales», «refilotero», «cumplimentero», «retocado», «pintado», «compungido», «turulato», «repintado», «perfumado», «friolero», «insignificante».

Aparte los adjetivos, su figuración se articula, se concreta, se precisa más a través de la metáfora. La metáfora multiplica los planos de captación de este personaje, o mejor, lo multiplica en el espacio, aunque la referencia no será espacial.

«Muy papagayo», «con gesto de momia perpleja», «con almibarada morisqueta», «con malicias y melindres de monja boba», «con respingo de fantoche», «con carantoña de beaterío», «con cacareo usado».

El uso metafórico del verbo ayuda especialmente a la captación dinámica de gestos, dichos y desplazamientos, en el espacio, del marqués:

«Desbaratóse en una escala de gallos», «las acogía cacareando un añejo repertorio», «entró haciendo gallos», «cacareó el prócer».

En resumen, se puede observar que en las expresiones metafóricas —verdaderos trazos expresionistas— hay insistencia en dos aspectos de su personalidad, que, en el fondo, corresponden a un carácter esencial: la hipocresía.

Estos aspectos son el estilo y modo de hablar y sus actitudes de falsa humanidad. A través de todos estos elementos se configura uno de los motivos esenciales en sus últimas obras: «el enmascaramiento del hombre». El enmascaramiento es un proceso revelador de lo inconsciente (en lo relativo a los gallos) y de lo consciente, premeditado y fingido en las actitudes beatíficas y automáticas ante la vida, mejor dicho, de su actitud interesada y pacata ante la existencia. La falta de autenticidad en este y otro tipo de palaciegos queda fijada definitivamente en estas imágenes.

Connotaciones de hipocresía y anquilosamiento moral y físico en el personaje de Doña Pepita Rúa, azafata de la reina

Otra figura, tan importante como la del marqués de Torre-Mellada, es la tradicional confidente y tercerona de las grandes damas: su doncella o azafata. En el caso concreto de la reina, tal papel lo desempeña Doña Pepita Rúa.

Es interesante destacar cómo su estampa y su personalidad se van definiendo a través de los sucesivos trazos con que una y otra vez vuelve el autor sobre ella para delinearla nítidamente. La primera visión de la doncella de la reina la tenemos cuando se nos informa que:

> La Doña Pepita Rúa acudió pulcra y beatona (*CM*, p. 11).
>
> Se arrugaba la vieja como un fuelle de enaguas almidonadas (*CM*, p. 12).
>
> La dama de servicio, con el aire maquinal de los sacristanes viejos cuando mascullan sacros latines (*CM*, p. 13).

Nuevamente observamos que la representación de los personajes se nos insinúa desde los detalles exteriores, reveladores indicios de su intimidad, de su conformación espiritual, como hemos podido ver. Para determinar en qué medida se cumple, analizaremos el contenido conceptual de este paradigma expresivo:

En primer lugar, vemos cómo la expresión «pulcra y beatona» equivale más o menos a limpia, con actitud de beata. Tal idea participa en gran parte en el contenido de la oración: «Se arrugaba como un fuelle rumoroso de enaguas almidonadas.» El estereotipo de la beatona se diseña a partir de estas notas de rigidez y pulcritud. Ambas se refuerzan para configurar plásticamente este personaje. La tercera oración introduce el matiz espiritual de la religiosidad maquinal, aparente, «con el aire maquinal de los sacristanes viejos cuando mascullan sacros latines».

En resumen, el aire acartonado, mecánico, rutinario responde a

una realidad interior. Es una especie de connotación genérica de hipocresía, de anquilosamiento moral y físico, de ausencia de contenido humano en estos seres semejantes a marionetas. Hablo de seres porque la comparación sitúa en el mismo plano a religiosos y a beatas.

Hemos visto un proceso de elaboración y delineamiento de un personaje en un sentido básico. Las nuevas referencias de índole peyorativa reiteran y a la vez amplían su imagen:

> Aquella estantigua de credo apostólico, nobleza rancia, cacumen escaso, chismes de monja, chascarrillos de fraile, también intrigaba en las tertulias (*CM*, p. 13).

Esta y otras citas hacen nítida la indigencia humana del personaje: hipocresía, vanidad, estulticia, ignorancia, estupidez, mojigatería, fanatismo religioso acicateado por el temor «de que la muerte la sorprendiera en pecado y al dormirse la veía ensabanada, terrible y burlona con su hoz».

Para terminar este análisis, debo agregar que después de los comentarios anteriores creo lícito entender que la representación de «estantigua», de «cotorrona disecada», «de petrificado gesto magro y curvo de pajarraco», de «manos de momia», en que se aglutinan con violencia las caracterizaciones más enconadas o virulentas, trazan una figura grotesca, acartonada malévola con halo de personaje de aquelarre. Figuración superpuesta a una realidad espiritual de esterilidad afectiva, cimentada en un mundo conceptual igualmente anquilosado.

Conclusión

La Corte de los Milagros es, posiblemente, una de las obras que nos revela mayormente la concepción alucinante del lenguaje de don Ramón del Valle-Inclán. Asistimos a una experiencia de transfiguración constante y vertiginosa, en que sustantivos, verbos, adjetivos se refractan, se aniquilan en la deformación peyorativa en aras de una mayor intencionalidad.

La configuración plástica de la obra, si bien descansa de preferencia en la riqueza de estos elementos, alcanza su expresión total e intensificadora en su función figurativa, elaborada en un sistema de convergencias y condensaciones que apela continuamente a la concreción de la imagen. Así, metonimias, personificaciones, metáforas.

Es curioso observar cómo este recurso sirve para caracterizar no ya como individuos a sus criaturas, sino como tipos genéricos, en

este caso representativos de una determinada sociedad y que la definen, a su vez, mediante sus propias características. Es decir, la sociedad se reconstruye a través de la calidad humana de sus componentes. El enjuiciamiento de Valle-Inclán parece recaer sobre la vulgaridad, la incultura, la hipocresía, el desquiciamiento de los valores, el descrédito personal, la falsedad en todos los sentidos que esta sociedad presenta. En fin, es difícil esperar algo de una sociedad en que lo farsesco y taurino se imponen como normas de conducta social.

La visión panorámica que de la sociedad de la época de Isabel II nos da don Ramón del Valle-Inclán es pesimista. Ni siquiera ve en el pueblo síntomas de recuperación social. La sordidez, la perversidad, la socarronería —para citar sólo algunos de sus componentes espirituales—, no constituyen sino la réplica de la conducta de la corte. La descomposición social se difunde en círculos concéntricos. La inconsciencia alcanza a todos por igual.

«El escritor ha hecho pasar a la reina y a los grandes, a toda la corte, por delante del espejo cóncavo, y lo que ha quedado de ellos, su más descarnada verdad, es lo que ha fijado su prosa. Pocos escritores han conseguido hacer del idioma, tan eficaz y poderoso, instrumento de conocimiento. Veraz, y por ello, implacable radiografía» (11).

La incultura es tal vez lo que más duele a don Ramón. La crítica en este sentido es clara.

La preocupación social implícita en esta obra está en la línea de compromiso iniciada en parte con *Farsa y licencia de la Reina Castiza;* pero, sobre todo, con el esperpento *Luces de Bohemia.* En esa obra que expresa el drama de su tiempo, la descarnada tragedia de los desposeídos, de los burlados por una sociedad que permite la injusticia, Max Estrella, ante una mujer con su hijo muerto de una bala, entre sus brazos, se acusa de ser también culpable, porque ha permitido la injusticia aislándose de los demás: «Canallas... todos... y los primeros nosotros los poetas» (12). Esta frase, que indudablemente trasluce el auténtico sentir de Valle-Inclán ante lo que su ambiente histórico le ofrece, puede ser el signo precursor de esta novela.

MARTA RODRIGUEZ S.

Víctor Pradera, 44
MADRID

(11) Emilio Miró: *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, julio-agosto 1966, núm. 199-200, página 255.

(12) Síntesis de comentario del trabajo citado de don Emilio Miró. El texto citado: Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia,* col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, p. 99.

EL PRIMER CERVANTISTA: MAYANS Y SISCAR

(Comentarios a la última edición de su «Vida de Cervantes»)

I

Hubieron de transcurrir ciento veintiún años desde que muriera el autor del *Quijote* para que, por primera vez, se publicara su biografía (1737); y es con ella como bien nos recuerda Antonio Mestre en su excelente prólogo (1), cómo «Don Gregorio Mayáns iniciaba así el mundo fabuloso de los estudios cervantinos». El esfuerzo de Mayáns en el aspecto intelectual surgió de la nada. Y la fortuna de la empresa ha de considerarse como de doble signo, pues el título cubre engañosamente, de modo sólo parcial y empobrecedor, el contenido de la obra. Este se refiere tanto a la ordenación de los datos, que en aquel momento se conocen, de la *Vida de Cervantes*, como a la comprensión crítica de las obras que escribiera. Mas el espacio dedicado a una y a otra se desequilibra extensamente a favor de la segunda. Así, pues, biografía y análisis crítico de los libros cervantinos, pero también historia de los géneros literarios, apuntamientos eruditos, teorías de preceptiva. Más aún, como diáfanamente argumenta Mestre, el libro de Mayáns se ha de considerar como un libro de polémica literaria, aunque encubierta; a grandes trechos será éste el eje que lo sustente. El prologuista no enjuicia ni analiza críticamente el libro de Mayáns, sino que concreta su trabajo a documentar la génesis, la realización y las secuelas de la publicación de la obra mayansiana; las fructíferas consecuencias de tal tratamiento son, como veremos, grandes, siendo la más importante la referida aclaración del enfrentamiento polémico de Mayáns con los editores del *Quijote* de Avellaneda. Para ello se ha servido del epistolario inédito de los fondos mayansianos.

Don Gregorio, para redactar la estricta biografía cervantina, se valió casi exclusivamente de los datos que pudo obtener en las propias obras de Cervantes (con atención especial a los prólogos, dedi-

(1) Mayáns y Síscar, Gregorio: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra.* Edición, prólogo y notas de Antonio Mestre. Colección Clásicos Castellanos. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1972.

catorias y aprobaciones), y son admirables la prudencia y el tino con que procedió. Aplicó el método crítico a las muy escasas noticias que otros autores anteriores daban en sus escritos, exigiendo pruebas pertinentes. El padre Sarmiento, contemporáneo y poco amigo suyo, le haría, en 1761, plena justicia (2). Después de alabar su método, el «más útil y seguro», señala que en la biografía «nada sobra». «Juntó... todos los Escritos que pudo, así impresos como manuscritos, de Miguel de Cervantes. Leyólos con atención. Y de ellos apuntó los textos pertenecientes a su Vida. Textó por orden cronológico la *Vida de Cervantes,* que dio a luz. Atendiendo a solos los dichos materiales, no se pudo decir más de cierto.» La argumentación es sólida, y a la vez sutil, tanto cuando los documentos harán ver posteriormente su error (considerar a Madrid como patria de Cervantes), como cuando acierta en la difícil interpretación de un texto (la no identificación, en la novela del Cautivo, de éste con Cervantes, y la correspondencia exacta, por el contrario, de Cervantes con el soldado Saavedra).

El libro es importante para conocer las ideas literarias de Mayáns y de su época (recordemos que la *Poética,* de Luzán, es también de 1737, y nada se deben el uno al otro), pero sólo fijará ahora la atención en algunos puntos muy determinados. La interpretación que hace de la novela del *Quijote,* así como de sus personajes, es realista, y enfocada desde la posición, reformista y educadora, propia de la época. Ello hace que señale la sátira y acabamiento de los perniciosos libros de caballerías como el fin primordial de la novela. La posición *ilustrada cristiana* de Mayáns conlleva la estimación de la moral en el arte. Es, sin embargo, curioso descubrir cómo el crítico percibe, en un determinado momento, unos valores simbólicos en la obra, que no extiende después, por desgracia, a los dos personajes principales; escribe así: «sale (Don Quijote) de su casa en un cavallo flaco, símbolo de la debilidad de su empresa, siguiéndole... Sancho Panza en su Rucio, gerolífico de la simplicidad». Mas aquí se detiene, cuando parece que nos irá a precisar el valor simbólico y arquetípico del caballero y de su escudero. La visión del mundo propia de la época imposibilitaba una profundización en los estratos más valiosos de la novela. A pesar de todo, Mayáns no ve en el personaje de Don Quijote tan sólo al loco risible: «fuera de sus manías, habla Don Quijote como hombre cuerdo, i son sus discursos muy conformes a razón». Los enumera y los valora. «Cervantes avía figurado a Don Quijote como cavallero andante valiente, discreto i enamorado...; ideó a Sancho Panza simple, gracioso i no comedor ni borracho.» Mayáns supo

(2) Sarmiento, Martín: *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes... (1761).* Barcelona, 1898.

ver noblemente a los personajes de Cervantes como muy pocos, o tal vez ninguno, fueran capaces de verlos en su tiempo. En este siglo fue más elogiada y admirada la novela que comprendidos y admirados sus protagonistas.

A pesar de la rapidez con que realiza su obra (la inicia en el mes de julio de 1736 y la tiene ya acabada en los primeros días de diciembre), sorprenden la atención lectora y el buen juicio crítico que de los textos hace el erudito de Oliva (3). Sin embargo, la parte más débil, y aun enfadosa, es aquella en que pasa revista a los errores y descuidos que Cervantes comete en su obra capital: después de señalar algunas, aunque pocas, supuestas inverosimilitudes y falsedades, se alarga en la enumeración de anacronismos, que en realidad no son tales. El lector de principios del siglo XVII sabía que Don Quijote era tan coetáneo suyo como el mismo Cervantes, y que sólo era un guiño irónico la supuesta antigüedad de la historia de Cide Hamete; Mayáns parece en principio tomarla al pie de la letra, y naturalmente que bajo este supuesto todo el *Quijote* es puro anacronismo. ¿Escrúpulos de historiador? ¿Tentación no vencida del erudito? Lo cierto es que, atacado en este punto, sufriría en 1806 la violenta arremetida de Antonio Eximeno. Aunque el libro de éste se escribe para rebatir los descuidos que Vicente de los Ríos observa en el *Quijote*, aprovecha la oportunidad para atacar, con saña y burla, a don Gregorio, de quien fue enemigo en vida (4). El despropósito es grande, en cuanto parece, si no se ha leído a Mayáns, que éste es enemigo jurado de Cervantes y despreciador del *Quijote*, cuando es a su obra a la que corresponde con más verdad el título de *Apología* que Eximeno dio a la suya. El mismo Mayáns parece que se rectifica a sí mismo cuan-

(3) Por ello extraña que Mayáns, en el punto en que trata de dilucidar la personalidad de Fernández de Avellaneda (p. 62), en la glosa de una cita de Cervantes disparate al extremo en que lo hace. Dice Cervantes: «... sabiendo que no se ha de añadir aflicción al afligido i que la que deve de tener este señor (Avellaneda) sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y a cielo claro encubriendo su nombre...». Glosa Mayáns: «Aquellas palabras señor i grande son misteriosas para mí, i, sea lo que fuere, yo estoi persuadido a que el enemigo de Cervantes era mui poderoso...» El dislate es impensable en tan afinado historiador crítico, y así nos lo ha confirmado la lectura del texto de la edición príncipe del *Quijote*, en el que hay una coma (quizá se trata de una errata de imprenta) después de señor; quise comprobar este punto en una edición de la *Vida de Cervantes*, coetánea de Mayáns (1777), y la mala escritura volvía a darse, agravada esta vez por la tipografía de la época: «... este Señor, sin duda es Grande...». Debilitemos, pues, el que nos parecía craso error de la lectura mayansiana, y culpemos de él a la errata que padece el texto cervantino en la edición que ahora comentamos, y aunque esta errata corrige la primera, no tratándose de una edición del *Quijote*, ni al mismo Cervantes podría dar satisfacción.

(4) Eximeno, Antonio: *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se han notado en el Quijote*. Madrid, 1806. Sobre la enemiga de Eximeno a Mayáns, puede verse el apéndice documental (p. 486) de *Ilustración y Reforma de la Iglesia*, de Antonio Mestre. En la carta transcrita, Mayáns se queja de que el jesuita le atacara públicamente, acusándole de imprimir la carta de un hereje. Eximeno, después, imprimiría un papel aludiendo a los extranjeros amigos de Mayáns; con ello le hacía «sospechoso en la religión».

do señala, al final de su larga lista de anacronismos, que la inclusión del historiador Cide Hamete es el verdadero descuido que comete Cervantes, ya que éste había dicho que Don Quijote no hacía mucho tiempo que vivió en la Mancha, y sigue en el libro el hilo de esta ficción. «I assí sólo incurrió en este descuido. O para decirlo mejor, Don Quijote es hombre de todos tiempos i verdadera idea de los que ha avido, ai i avrá; i assí se acomoda bien a todos tiempos i lugares» (p. 127). Veamos cuál es la tesis de Eximeno: «(Cervantes) no quería hacer a Don Quijote ni antiguo ni moderno, sino hacerle andar por ese mundo en un siglo o tiempo de la misma naturaleza de su fábula, esto es, en un tiempo imaginario.» Es difícil precisar en qué consiste la diferencia. Por lo que se ve, a Eximeno se le borraban a veces, en su lectura, los párrafos que le incomodaban. Hay un momento incluso en que Mayáns parece ser dócil a la evidente incitación de la ironía cervantina en este lugar, y así señala, en la ficción del historiador arábigo y las vicisitudes del hallazgo del manuscrito, una sátira de las simulaciones de libros antiguos para que así adquiriera autoridad el libro fingido. (Recordemos la lucha constante que sostuvo el historiador valenciano por desenmascarar los falsos cronicones y la edición que realizó de *Censura de historias fabulosas*, de Nicolás Antonio) (5).

Vimos la concreta finalidad satírica que para Mayáns tenía el *Quijote,* debelador de los libros de caballerías, y acabamos de ver, al paso, cómo el crítico señala otra sátira intencionada en uno de los pasajes. Mayáns, en su interpretación última del libro, extiende así el campo de batalla: «es una sátira la más feliz que hasta hoi se ha escrito contra todo género de gentes». La enumeración de sátiras que sigue a continuación es copiosísima, y presumimos que todas ellas las hace relevantes porque son sátiras de su propia época. Esta presunción nuestra la apoya el mismo Mayáns. Hablando de su libro, en marzo

(5) Es también presumible pensar que Eximeno, a pesar de las numerosas ediciones de la biografía de Mayáns, no llegó a leer la obra. Los violentos ataques con que le zahiere están basados estrictamente en los cargos que muy respetuosamente le hace Vicente de los Ríos; cuando éste, en alguna ocasión, hace perceptible alguna inconsecuencia o error de Cervantes en los que, sin nombrarlo, coincide con Mayáns, Eximeno no encuentra entonces ocasión de ejercitar su sátira sino con el cordobés. Hay una cita que, quizá, sea la más reveladora; dice Eximeno: «En estos antiquísimos documentos (se refiere a los cartapacios arábigos de Cide Hamete, y los pergaminos de caracteres góticos), producidos por el mismo Cervantes, hubiera podido el Censor universal (ésta es la exclusiva denominación con que designa a Mayáns; nunca lo hace por su nombre) fundar la grande antigüedad de Don Quixote, mejor que en el dicho de un loco (se refiere al discurso de Don Quijote en que se hace a sí mismo contemporáneo de don Belianís de Grecia)». Sin embargo, Mayáns fundamenta la antigüedad de Don Quijote principalmente en los dichos documentos (aunque Vicente de los Ríos no lo hace constar), y una de las veces en ese mismo párrafo en que se aduce el propio testimonio de Don Quijote (único de los dos argumentos que desea, con acierto, rebatir Ríos). Silencia Vicente de los Ríos, enmudece Eximeno; cuando aquél omite, éste ignora.

de 1737, escribe a Francisco de Almeida: «No espere V. S. una obra de burlas, sino una severíssima sátira de estos tiempos, disfrazada entre las críticas de las obras de Cervantes.» (Prólogo L.) En efecto, no sólo en los parágrafos a ello dedicados, sino en todo el libro, se confunden sátira y crítica. Hagamos una cala para ejemplificar lo dicho. Ella nos señalará una peculiar característica del siglo ilustrado: la oposición del intelectual a la nobleza (no ilustrada). Esta peculiaridad, que se vigoriza a medida que avanza el siglo, es ya muy acusada y precisa en el joven Mayáns. Ateniéndonos ahora al libro que nos ocupa, ya en el prólogo arremete contra la nobleza que, con poder, se desentiende de sus obligaciones sociales con respecto al inerme mundo intelectual: «Muchos señores, que si hoi se nombran es por él (Cervantes), desperdiciaron su poder i autoridad en aduladores i bufones sin querer favorecer al mayor ingenio de su tiempo.» Mayáns les acusa de ignorancia (puesto que no saben valorar al mayor ingenio de su tiempo); les acusa también de vanidosos (buscan aduladores) y superficiales (protegen a bufones), y la mejor prueba de su nulo valor es que si hoy se les recuerda es por la relación que, aunque negativa, pudieron tener con Cervantes. Más adelante, glosando una anécdota de Felipe III, apostilla: «porque los palaciegos suelen interessarse mucho en ganar las albricias de los aciertos de sus amos en lo que poco importa. Mas ninguno dellos solicitó a Cervantes una moderada pensión para que con ella pudiesse entretener su vida» (p. 54). Por estas fechas, Mayáns ya no aguardaría esa «annua i moderada pensión» a que se refería en su carta-dedicatoria a José Patiño (1734), y que tanto esperó. El 17-II-1736 escribió a Francisco de Almeida: «Especialmente tenía intención de publicar las memorias originales de la Historia de España; i para este fin pedía que se me diesse la plaza de Chronista Mayor de Indias, i se ha dado a un idiota, page que fue de D. Luis de Salazar (era el cronista fenecido), i, ahora, agente del infante D. Felipe. Pedir una pensión para ir publicando varias obras útiles en todo género de asuntos es perder el tiempo i las diligencias; porque las pensiones se dan a los que no trabajan ni pueden trabajar con fruto, aunque quieran.» Ni la pretendida plaza de cronista de Indias, pues, ni la prometida secretaría de Cartas latinas, que le permitiese llevar a cabo con dignidad sus trabajos intelectuales. El próximo texto nos señalará la conciencia que tiene el valenciano de pertenecer a una nueva clase, la intelectual, en la que sólo se puede estar por méritos personales: «Satirizando Cervantes a estos tales (los que anteponían censuras fingidas a sus libros, llenas de elogios) i satisfaciendo al mismo tiempo el deseo que tenía de ser alabado (este deseo fue en Mayáns verdadera nece-

sidad), puso al principio de su *Historia de Don Quijote* algunas composiciones poéticas en nombre no de grandes señores (porque en la república literaria no ai más grandes señores que los que saben)...» (p. 81). Es un paréntesis, éste de Mayáns, que vale por toda una profesión de independencia y orgullo intelectual. Veamos otro texto en que se nos muestra la sola justificación de la nobleza por su valoración moral: «... la verdadera nobleza, en opinión de todas las gentes, siempre será aquella en que los hombres se hagan ilustres por sus hazañas i empleos, i sean honrados de sus repúblicas o príncipes» (p. 135). Al decir Mayáns «en opinión de todas las gentes», más bien lo que expresa es el deseo de que ésta sea una creencia general; al hablar de hazañas y empleos equipara a las acciones guerreras (fuente la más importante de los títulos de nobleza) cualquier otra actividad de servicio a la nación (entre estas actividades, no hay duda, la intelectual).

La temática que esta cala nos ha mostrado corrobora el interés que el libro tiene para la comprensión del siglo XVIII. Es un libro vivo, polémico, dirigido no sólo a ilustrar las cosas del pasado (las obras de Cervantes, las copiosas noticias literarias), sino a reformar la sociedad contemporánea. En él se nos muestran muchas de las obsesiones de Mayáns, como ilustrado y como hombre. Por los días en que había concluido el libro, refiriéndose a la futura impresión de las *Disertaciones Eclesiásticas,* del marqués de Mondéjar, en Lisboa, escribe así a Francisco de Almeida: «Más vale que los muertos digan muchas cosas, que no los vivos. O a lo menos que parezcan en éstos repeticiones i no invenciones» (11-I-1737). Siempre que sea posible, y casi siempre lo es, hablará por boca ajena, la del escritor ilustre, la del venerado antepasado, a quien se le permitirán los argumentos o invectivas que a él le acarrearían persecución. Este método es una constante en su actividad literaria, y en el libro sobre Cervantes hace uso de él con tanta abundancia, que no parece sino que la astucia que supone se ha transformado en la mayor de las modestias. Es, a su vez, un argumento irrefutable de acusación a una sociedad que no permite tan fácilmente la función salvadora de la crítica. Es curioso ver cómo la cita de autoridad, de la que tanto uso se hace en la época, es un instrumento enmascarador, en determinados casos, de crítica y defensa personales. Al escritor de esta época le importará menos la originalidad que la consecución real de sus ideas; es éste el siglo didáctico por excelencia. Algunos de los textos, como vamos a ver, ocultan motivaciones muy directamente autobiográficas. Después de una cita de Cervantes sobre la desestimación que de los señores sufre el escritor, dice Mayáns: «Antigua, pues, i como heredada es en

España esta falta de conocimiento i aprecio de los grandes escritores. Por eso ha avido quien fuera de ella ha buscado mecenas» (p. 136). Mayáns, pocos años antes, en 1732, había dedicado su *Epistolarum libri sex* al cardenal Fleury, con la esperanza de encontrar en él la protección que para sus trabajos intelectuales necesitaba y echaba en falta (6). Sobre el éxito que obtuvo su dedicatoria nos podría dar cumplida respuesta lo que a continuación escribe: «I preguntado otro, por qué se mostrava arrepentido de aver honrado la memoria de tantos, respondió: Porque piensan ellos que el celebrarlos es deuda i assí no hacen mérito del obsequio. Creen que procede de justicia, cuando no es sino mui de gracia. Por lo tanto, anduvo discretamente donoso aquel autor que, en la segunda impressión de sus obras, puso entre las erratas la dedicatoria primera.» La respuesta es una cita de Gracián, pero el pensamiento brota de su experiencia más viva. No es caso aislado; dice Mestre: «Y de Patiño nunca recibió la menor atención, ni siquiera la posibilidad de saludarlo, y, por supuesto, el secretario de Estado no se dignó agradecer los libros a él dedicados, como los *Pensamientos literarios*, ni aun la traducción latina de unos documentos pedidos personalmente a Mayáns por el ministro» (prólogo, XXIII). La cita anterior había reflejado una vez más el orgullo y rebeldía del intelectual ante el poderoso que le desdeña.

Veamos otros textos en los que Mayáns defiende lo que muchos han considerado como una debilidad de su carácter: el autoelogio. Para aquéllos el autoelogio tiene su raíz en la vanidad, para él la tiene en el desvalimiento. De nuevo se apoya en Cervantes (esta vez, en el *Viaje al Parnaso*), y apostilla: «... i, como los hombres desvalidos, aunque modestos, se ven obligados a referir sus méritos porque no tienen otros que los cuenten...» (p. 160), y mucho sugiere a continuación, aunque parece referirse a Cervantes, de su abandono ministerial: «... que los que lo son (privados del rey) tienen obligación de referir a sus amos los que merecen premio o castigo, so pena de condenarse a sí propios a una infamia perpetua». No hay que dudar a quién se está él refiriendo principalmente; el 12-II-1736, en carta a J. B. Cabrera, escribe: «ha dado lugar (la negligencia del marqués de la Compuesta) a que Patiño, ocultando su buen informe al rei, hiciese de las suyas, que es favorecer a indignos (el nombramiento de cronista de Indias, al que nos hemos referido anteriormente) con arte maquiavélico para mandar a todos, como incapaces. Quedo mui sereno». El autoelogio, pues, tiene también otra razón de ser: la justicia.

(6) En aquel mismo año, Mayáns solicitó del cardenal Cienfuegos un empleo, si no había posibilidad de lograrlo en Madrid, al servicio del emperador de Austria. De esta gestión de Cienfuegos resultaría el nombramiento de bibliotecario real en Madrid.

Más adelante, después de ampararse en el padre Mariana para expresar el desinterés que sufre la cultura, reitera: «Algunos ánimos viles que, reconociendo las virtudes agenas, se atormentan embidiándolas i se enfurecen de que los mismos que las tienen las acuerden para ser remunerados, interpretarán como arrogancia aquellas justíssimas quejas en que prorrumpió Cervantes» (p. 165). ¿Habla de Cervantes o de sí mismo? La defensa que sobre este punto hace es apasionada. Vuelve a cubrirse con una cita, ésta de José Pellicer («igualmente desfavorecido que erudito»): «Ansí no se debe atribuir a elación que yo haga alarde de operaciones i de honores, quando la ignorancia i la maledicencia dan motivo a ello con injurias i calumnias, también públicas. Si yo mintiese en ello, fuera crimen. Pero, por mi verdad, sería ligereza, siendo yo vivo, permitir la relación de lo que he llegado a obtener, a otra pluma.» Da una lista numerosa de españoles ilustres que lo practicaron, y añade: «¿Qué hombre grande no lo ha practicado assí en su caso i lugar? Mengua del saber llamó San Pablo a las alabanzas de sí propio, pero mengua a que tal vez suele obligar la injusticia agena.» Quienquiera que conozca con algún detalle la personalidad de Mayáns verá de inmediato cuánto hay en estas palabras de apasionada defensa de sí mismo. Creo que, con estos pocos puntos aquí tocados, se confirma la condición polémica y viva del libro de Mayáns.

En otros terrenos el interés es igualmente vivo. Veamos algún breve ejemplo. No faltan observaciones sutiles que muestran su afinada sensibilidad; así, la alabanza que hace de la pormenorización y de la puntualidad (pp. 42-44) y su ataque a la enfadosa prolijidad (pp. 47-48). O las disquisiciones que hace al censurar a los que escriben con poca enmienda, perturbando la colocación de las palabras: «el qual (vicio) se evita siguiendo la costumbre de hablar (parece querer dar aquí la norma de escribir como se habla); pero como ésta no está fundada en una perfecta analogía, sino que tiene por reglas muchas irregularidades, de aquí nace que no se puede hablar ni escribir con enmienda sin aver estudiado la gramática...» (p. 134). No es difícil colegir cuáles serán los escritores estimados por su estilo. Entre ellos no puede faltar Cervantes. Los elogios que le dedica son rotundos; y aunque, al correr de los años, pudieran estos juicios parecer tópicos, era la primera vez que se formulaban públicamente: «... en poquísimos escritores se hallará (el estilo) tan exacto. De suerte que es uno de los mejores textos de la lengua española» (p. 51). Y afirma sin dubitaciones: «En mi juicio las novelas de Cervantes son las mejores que se han escrito en España...» (p. 155). Y he aquí, por último, un texto que parece apuntar a la profundidad máxima de la novela y de

su principal personaje: «*La Fábula de Don Quijote de la Mancha* imita la *Ilíada.* Quiero decir que, si la ira es una especie de furor, yo no diferencio a Aquiles airado de Don Quijote loco. Si la *Ilíada* es una fábula heroica escrita en verso, la *Novela de Don Quijote* lo es en prosa, *que la épica* (como dijo el mismo Cervantes) *tan bien puede escribirse en prosa como en verso»* (p. 151) (7). El *Quijote* es un libro épico, y el loco manchego, su héroe. ¿Qué último y delgadísimo velo le faltó rasgar a Mayáns? Fue el primero en escribir sobre Cervantes, y a punto estuvo también de serlo en revelar la más profunda grandeza del inmortal mito.

II

Antonio Mestre inicia su prólogo con una afortunada síntesis biográfica de Mayáns. En ella, con material de primera mano, perfila su compleja figura intelectual. A continuación expone, con abundancia de datos, la génesis y la realización de la *Vida de Cervantes.* Y aquí nos encontramos ya con uno de los campos que cubre el interés del prólogo; triple interés, pues además de los que conciernen a los estudios cervantinos y a los de la historia literaria del siglo XVIII, hay que añadir uno no menos importante, y que todavía está, increíblemente, por realizar: la historia del hispanismo literario. En esta futura historia les cabrá un modesto, aunque glorioso, puesto a los promotores de la edición inglesa del *Quijote,* la cual motivó la redacción de la primera biografía de Cervantes. Lord Carteret, por consejo del embajador inglés Keene, encargó esta tarea a Mayáns. Mestre detalla la relación personal y amistosa que unía al embajador con el erudito, y señala la anterior colaboración de ambos en la edición que hizo Mayáns de las *Cartas latinas* de Martí (1735), que económicamente sufragó Keene junto con el diplomático genovés Bustanzo. El hispanista inglés también propondría a Mayáns la edición de la *Opera Omnia,* de Antonio Agustín, aunque no se llevó a cabo. Es de resaltar la inquietud de ambos diplomáticos ante la posibilidad de que Mayáns se hiciese portavoz de un juicio desfavorable al *Quijote* cervantino, lo que hace suponer a Mestre (lo formula como una evidencia, y creo que no se equivoca) que esto se debía a la opinión favorable al de

(7) Esta idea mayansiana, sin indicar la procedencia, la hará suya Vicente de los Ríos, en su análisis del Quijote. «De este objeto escogido con tanto acierto dedujo Cervantes la acción de su fábula, que es la locura de Don Quijote; al modo que la de la Ilíada es la ira o cólera de Aquiles.» El estudio comparativo que, pormenorizadamente, Ríos desarrolla después es valorativo, en grado sumo, de la obra cervantina, pero siempre distingue que ésta es fábula burlesca, y la de Homero es fábula heroica. Su preferencia será, no obstante, continuadamente para el *Quijote.*

Avellaneda que circulaba por ciertos cenáculos literarios madrileños. (En el prólogo se transcriben, íntegras, las cartas cruzadas entre Mayáns y lord Carteret con ocasión de la impresión del *Quijote* inglés.)

Mestre hace a continuación una sucinta exposición de las relaciones de Mayáns con algunos literatos de la Corte, centrando el estudio en Nasarre y Montiano. Con el primero tiene trato cotidiano en la Biblioteca Real, y por estas fechas colabora con él, como bibliotecario mayor, en el envío a Lisboa de las *Disertaciones Eclesiásticas*, de Mondéjar. De los datos que ofrece Mestre se desprende que las relaciones personales son algo ambiguas, aunque externamente amistosas. En julio de 1736 (ya había iniciado la redacción de la biografía cervantina) Mayáns hace un gran elogio de Nasarre en carta a tercero, y en febrero de 1737 Nasarre, por el mismo procedimiento, elogia a Mayáns. Este, espíritu independiente, que se había negado a ingresar en la Academia de la Lengua, da también su negativa para integrarse en el grupo literario que quiere formar Nasarre, y del que saldría inmediatamente el *Diario de los Literatos*. Considero que Nasarre debió de sentirse de alguna manera señalado en este punto, cuando Mayáns escribe: «como sucede hoi en los que dan muchas juntas literarias, que profesan la crítica con poca seriedad, fiándose demasiadamente de juicios agenos, tal vez ignorantes i tal apasionados». Todavía no había salido el primer tomo del *Diario de los Literatos* (lo haría en la segunda quincena de abril de 1737), pero no es aventurado suponer que las reuniones previas, y todavía informales, que los diaristas tuvieron con Nasarre hiciesen válido para ellas el juicio expresado. Todo hace pensar, y así opina también Mestre, que fue la *Vida de Cervantes* la que originó la ruptura de los dos bibliotecarios y la enemiga de Montiano. La gran aportación de este prólogo consiste en demostrar que Mayáns aprovecha su obra para hacer un ataque frontal a las opiniones literarias sustentadas por los responsables de la edición del *Quijote* de Avellaneda (1732). La pista la recoge Mestre en algunas cartas de Mayáns, y él argumenta con solidez la polémica sirviéndose del método de contraposición de textos. Mayáns debió de creer que al no nombrarlos no los ofendía, y que la crítica lo era sólo de criterios literarios. Mestre compara los juicios que Montiano da en su Aprobación al *Quijote* de Avellaneda y los textos mayansianos que sirven de réplica. Veamos un ejemplo patente (la cita de Montiano no es exactamente la que da el prologuista). Dice Montiano que si no se estima el libro de Avellaneda es «porque anda muy desvalido el buen gusto», y la réplica de Mayáns es contundente: «aviéndose reimpreso en... 1732, no ai hombre de buen gusto que tenga aprecio de él». Otras razones, a este mismo

tenor, las da cumplidamente Mestre en su estudio. En mi opinión, si se atiende sólo a la letra —aunque los términos son a veces equívocos—, la Aprobación de Montiano es una defensa del *Quijote* de Avellaneda contra los juicios y burlas que de él hizo Cervantes; aunque llevado de la fogosidad de su defensa (y hay que recordarlo, de la sumisión total a las ideas del prologuista y adaptador de la edición francesa), desbarra constantemente, haciendo querer ver algunas cualidades mayores que encerraba este *Quijote* con respecto al de Cervantes. Mas no creo que llegue a afirmar en ningún momento «de manera tajante y sin contemplaciones» —y en esto Mestre se une a la general interpretación que se ha dado sobre el asunto— que el *Quijote* de Avellaneda es superior al de Cervantes, en términos absolutos. Sin embargo, se puede llegar a presumir, muy verosímilmente, que éste era su secreto juicio no sólo por su defensa apasionada, sino también por los absurdos defectos que señala en la obra cervantina y que ve superados en la de Avellaneda. El juicio más absoluto que, en este sentido, se formula en los preliminares de la edición de 1732 corre a cargo de don Francisco Domingo (en quien debe agazaparse, multiforme, Nasarre) en un lugar de su Aprobación (si bien hecha en tono festivo) que allí se incluye: su expresión la hace sospechosa: «(pudiera efectuar, si hubiera seguido el acostumbrado abuso de hacer un largo elogio en vez de una sencilla censura) un cotejo con la (historia) de Cervantes, en que saliese victoriosa la nuestra». Si no la letra, el espíritu que se desprende de los preliminares a la edición de 1732 hace suponer que la elección era claramente favorable a Avellaneda (8).

Es excelente, como hemos dicho, el estudio comparativo que hace Mestre de los textos de Montiano y Mayáns, y la prueba es concluyente. Por mi parte, quisiera completar la tesis de Mestre, aplicando el mismo método de confrontación de textos mayansianos a las ideas formuladas en el «Juicio de esta obra», que, sin firma (aunque ciertamente de Nasarre), sigue a la Aprobación. Algunos de los textos de Mayáns sirven de respuesta para ambos; otros, sólo para Nasarre. Dice éste: «sin que individue Cervantes otro defecto que el del estilo; del qual sólo dize que no usa de artículos, o que los olvida algunas vezes». Escribe Mayáns: «su estilo (es) lleno de impropiedades, solecismos i barbarismos, duro i desapacible i, en suma, digno del desprecio que ha tenido» (p. 63). Refiriéndose a la bondad de la imitación, escribe Nasarre: «No se puede disputar la gloria de la invención

(8) En reciente edición del *Quijote* de Avellaneda, en la misma colección en que aparece esta *Vida de Cervantes*, el acertado juicio de Martín de Riquer ha incluido, en apéndice, los preliminares de la edición de 1732.

de Cervantes; aunque no es inferior la de la imitación de Avellaneda.» Sobre el particular, dirá Mayáns: «ni aun le tenía para inventar con alguna apariencia de verosimilitud, pues aviendo intentado continuar la *Historia de Don Quijote* devía aver imitado el carácter de las personas que fingió Cervantes, guardando siempre el decoro, que es la mayor perfección del arte» (p. 63). Nasarre, siguiendo en esto al prologuista francés y refiriéndose a la segunda parte del *Quijote* cervantino, escribe: «que imita y casi copia la de Avellaneda, con ser assí que el mismo Cervantes dize... que cederá a muy pocos en la invención». Mayáns elude su opinión sobre las semejanzas que ciertamente existen, y no lo rebate directamente, pero hace esta afirmación: «Cervantes... tenía ingenio para la invención no sólo de uno, sino de cien *Quijotes*» (p. 103). Y añade: «Los que dicen, pues, que Cervantes en su segunda parte no se igualó a sí mismo, sepan que su opinión nace o de la tradición de los que, enamorados de la primera, pensaron que no podía tener segunda, o de su poca inteligencia» (p. 104). Tal vez no se atrevería alguno a afirmar con rotundidad que estas contraopiniones sean réplicas voluntarias, pero hay un punto defendido por Nasarre que rebate Mayáns de manera directa y, a lo que creo, inequívoca. Hace el aragonés (Nasarre lo era, como Avellaneda) una defensa amplia de los libros de caballería «por el heroísmo a que persuadían». Mayáns señala: «afeminan los ánimos por una parte; por otra, los embravecen... La lectura, pues, de estos libros incitava los ánimos a unas acciones bárbaras por el imaginario punto de defender las mugeres aun por causas deshonestas. I esto llegó a tal estremo, que las mismas leyes lo juzgaron digno de reprehensión; como tal lo refieren entre los abusos diciendo: *E aun porque esforzassen más, tenían por cosa guisada, que los que oviessen amigas, que las nombrassen en las lides, porque les creciessen más los corazones, e oviessen mayor vergüenza de errar»* (p. 21). Lo curioso de esta cita de las *Partidas* es que Nasarre la había copiado exactamente, pero la glosa como un consejo que se da por muy conveniente y no como un abuso que había que reprehender. Del texto aducido por Nasarre se sirve, pues, Mayáns para apoyar su contrapuesta opinión. Si aquél se ayuda, para la defensa de su tesis, en el criterio de autoridad (Nicolás Antonio, etc.), Mayáns también se producirá del mismo modo, aunque con mayor extensión (Luis Vives, etc.). Sobre este punto controvertido algo debió de cambiar el criterio de Nasarre con los años, por cuanto que en el prólogo a su edición de las *Comedias* y *Entremeses*, de Cervantes (1749), en defensa de la peregrina tesis que allí sustentará, escribe: «Curó Cervantes a los enfermos de Cavallerías: quiso curar a los malos cómicos, representando y remedando.»

Su antipatía personal a Cervantes, sin embargo, no había remitido, y aprovecha la primera ocasión irrazonada para tacharle de vanidoso. En el ataque de Mayáns a Avellaneda, por su violencia y extensión, se percibe de inmediato la total ausencia de distanciamiento que el tiempo transcurrido debía imponer en el crítico, y sólo ahora se comprende por la identificación que hace de Avellaneda con sus defensores modernos. Mayáns estaba ejercitando una despiadada crítica no sólo de unas opiniones literarias descarriadas, sino de una moda intelectual, para él nefasta: el afrancesamiento literario. En este sentido, la transcripción que del prólogo francés hace Nasarre en el «Juicio...» acusa, tácita e involuntariamente, a Montiano de mero plagiador. Los dicterios de Mayáns contra Avellaneda, y el ridículo con que lo cubre, revierten en sus editores.

Tan demoledora fue la crítica mayansiana, que cuando éstos pasan al ataque lo harán por caminos indirectos. Ni una palabra habrá nunca sobre la *Vida de Cervantes,* aunque era allí donde dolía; el ataque, lanzado desde el *Diario de los Literatos,* se centrará en los *Orígenes de la Lengua,* publicado aquel mismo año. Mayáns tenía pésima opinión de esta clase de publicaciones (ya dijimos que se había negado a pertenecer al grupo de redactores), y ve en ellas otro ejemplo de afrancesamiento intelectual. En la *Vida de Cervantes* las ataca; después de señalar la actual decadencia francesa (inmediatamente después de afirmar la decadencia española), escribe: «(en Francia) comenzó a prevalecer el espíritu novelero, i ha cundido de manera la afición a las fábulas, que sus diarios literarios están rellenos de ellas y de Francia apenas nos vienen otros libros» (p. 100). Insinúa Mayáns, como señala Mestre, que éstos son los nuevos libros de Caballerías que hay que combatir (9). Veamos al paso otra referencia al afrancesamiento de las costumbres españolas. Hablando del estilo cervantino señala: «hizo ver que la lengua española no necesita mendigar voces extrangeras para explicarse en el trato común» (p. 50). La sátira, aunque oculta, se refiere claramente a una situación coetánea. Esta acusación, más tópica, fue compartida por otros ilustrados de su tiempo: valgan Luzán o Isla.

---

(9) «Buelva, pues, a salir Don Quijote de la Mancha i desengañe un loco a muchos locos voluntarios...». Esta posibilidad de la novela como sátira reformadora de un mal social de raíz intelectual la llevará a cabo, veintiún años más tarde, el padre Isla. La *Historia de fray Gerundio de Campazas* fue escrita por el jesuita con voluntad expresa de seguir los pasos de Cervantes. La sátira se hará esta vez contra la pestilente predicación usual de aquellos tiempos. No fue Isla el único que se aventuró a desfacer entuertos de predicación; si bien no desde el campo de la novela el mismo Mayáns, veinticinco años antes, se había aplicado a la tarea con denuedo. *El Orador sagrado* (1733) alcanzó muchos y buenos lectores, y no pocos enemigos; y contribuyó con éxito, como ha demostrado Antonio Mestre en otro lugar, a la reforma de la predicación. Quede aquí apuntada, con sus matices, esta curiosa y doble precedencia de Mayáns con respecto a Isla.

Las consecuencias que de esta polémica se derivaron fueron muchas, y desagradables, para Mayáns. En principio, la posición adoptada por Nasarre es ambigua: de una parte le ofrece a don Gregorio la posibilidad de que haga por sí mismo el extracto de su libro *Orígenes de la Lengua* para publicarlo en el *Diario de los Literatos* (no queda claro si en sustitución del redactado por los diaristas, o si el ofrecimiento está hecho con anterioridad); de otra se imprime la revista con su mecenazgo económico. Este hecho es el que ofende a Mayáns: «no acabo de entender qué ha movido a D. Blas a quebrantar una amistad que todos tenían por firmísima. Yo no sé qué aya podido darle otra ocasión, si no es el que aviéndome ofrecido a escrivir la *Vida*..., hice la devida censura de la insulsa continuación que hizo... Avellaneda, la qual alabaron estremada i desatinadamente él i D. Agustín de Montiano. Pero yo no tomé en boca ni al uno ni al otro...» (Carta a Jacinto Segura, 2-XI-1737). Mayáns se defiende y contraataca en su *Conversación sobre el Diario de los Literatos;* se le contesta con un folleto anónimo (Mayáns lo atribuye a Montiano): *Diálogo de Bolaños y Carvajal,* y en el número 3 del Diario se arremete contra Mayáns. Según éste, con los diaristas intervienen Juan de Iriarte (que ya lo había hecho en el núm. 2) y el maestro Sarmiento. Nasarre traicionó una confidencia que le hiciera Mayáns: la de ser el autor de la censura de libros españoles que apareció en *Acta,* de Leipzig, en 1731. En ella censuraba el *Diccionario de Autoridades* y la obra de Feijó. Aparecen, en el número 3, la noticia y el texto. A partir de este momento, el sambenito de antiespañol cubrirá a Mayáns en numerosas ocasiones; será el motivo que esgrimirán para obstaculizar una obra honestamente española, como muy pocos se le pueden comparar en su siglo. Al valenciano le quedaba ya muy poco tiempo de residir en la Corte. Abandona, y se retira a Oliva, desde donde continuará sin desmayos, en soledad, su próvida labor intelectual.

Son especialmente interesantes, para los cervantistas, las noticias que da el prólogo sobre la continuada actividad de Mayáns en la recepción, y apuntamientos, de datos cervantinos. El éxito de la biografía fue grande, dentro y fuera del país, y en 1740 aparece ya la traducción francesa. Sin embargo, y a pesar de contar en su poder con cuantas noticias iban saliendo a luz sobre el tema, las sucesivas ediciones nada variaron, salvo en lo concerniente a la noticia de la muerte de Cervantes. Esta había sido ofrecida por Nasarre en el prólogo a su edición de las *Comedias,* de Cervantes, como asimismo será Montiano, curiosamente, quien dará la noticia, por escrito, de la fe de bautismo del alcalaíno. En las páginas del prólogo se siguen, paso a paso, a través de la puntual correspondencia entre Martínez Pingarrón y Mayáns,

las gestiones que el primero llevara a cabo para obtener (como así sucedió) la dicha fe bautismal (el 29 de julio de 1752 ya la tiene Mayáns), y la intriga posterior de Montiano para falsificar, por su parte, la fecha de obtención del documento, y así pasar por ser el primero que la obtuvo. Lo cierto es que, desde Oliva, Mayáns seguía muy directamente, como si se encontrase en Madrid, cuantas noticias se relacionaban con el tema. Surge entonces (septiembre de 1752) el ofrecimiento a Mayáns de anteponer una nueva biografía a la grandiosa edición que proyecta hacer el marqués de la Ensenada. La caída de Ensenada frustró el proyecto, aunque esta relación sirviera para que Mayáns expusiera, a requerimiento del ministro, sus ideas regalistas en las *Observaciones al Concordato de 1753.* En junio de 1755, Martínez Pingarrón le hacía llegar los documentos relativos al matrimonio de Cervantes. Todos estos documentos, acompañados de las observaciones y deducciones que sus propias lecturas le proporcionaban, eran cuidadosamete recogidos por Mayáns en unos *Apuntamientos para añadir en los lugares respectivos a la vida de Cervantes,* que se conservan manuscritos en los fondos mayansianos. Si atendemos a la fecha en que obraban en su poder, y consideramos los datos que públicamente habían salido ya a luz, poco esencial hubiese añadido de inmediato Juan Antonio Pellicer en sus *Noticias literarias para la vida de Cervantes,* incluidas en su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles,* en 1778. La diferencia que observa Mestre entre las biografías de Ríos y de Pellicer con respecto a la de Mayáns, en lo que se refiere a documentación, es cierta en cuanto a la publicada, pero no lo hubiese sido de tal manera en relación con la que proyectaba escribir, según los datos que tenía consigo. Mayáns, en la *Vida de Cervantes,* consciente de sus limitaciones y de la provisionalidad de la obra, señalaba que eran «algunos apuntamientos para que otro los ordene i escriva con la felicidad de estilo que merece el sujeto de que tratan», y en 1758 (carta a Agustín Sales) expresa su intención de ser él quien cumpla tal menester; ampliará la obra, «que escriví de prisa i reveré de espacio». Tal deseo no lo llegó a cumplir.

El éxito de la obra, si nos atenemos a las ediciones, fue enorme. Mestre señala trece, desde 1737 a 1785, además de las traducciones inglesa y francesa, y probablemente son más. Como él mismo nos dice es el trabajo de Mayáns más copiosamente editado, «y no creo que haya sido superado durante el siglo XVIII por obra literaria alguna de la ilustración española», con la excepción quizá del *Teatro crítico,* de Feijó. Si tenemos en cuenta las biografías posteriores, pero publicadas en este siglo, de Pellicer (1778, 1797, 1800), Vicente de los Ríos (1780, 1782, 1787) y Quintana (1797; las restantes corresponden al si-

glo siguiente), el dato nos muestra claramente la atención que el siglo XVIII procuró a Cervantes, lo que tácitamente proclama que, para aquel siglo, fue el primero de los clásicos castellanos. Ya Mayáns lo había adelantado rotundamente en la dedicatoria a lord Carteret, al decir de Cervantes que era «el mayor ingenio de su tiempo»; y el favor popular que rodeaba al *Quijote* era tan cálido como nos muestran estas palabras del biógrafo: «no sólo en los mesones i casas particulares se hallan los libros de *Don Quijote*, sino en las más escogidas librerías, haciendo sus dueños una grande ostentación de esta historia si por ventura logran tenerla de las primeras impresiones (Mayáns tenía la edición príncipe del primer tomo, y la segunda edición de la segunda parte). Los más diestros burilistas, pintores, tapiceros i escultores están empleados en representar esta historia para adornar con sus figuras las casas i palacios de los grandes señores i mayores príncipes» (p. 54). En este contexto real hay que situar el cambio de gusto que podía representar el de los editores de Avellaneda, avanzadilla intelectual que se apoyaba en el éxito de la versión francesa de Lesage, en 1704, y las inmediatas traducciones inglesa (1705), neerlandesa (1706) y alemana (1707). La réplica de Mayáns no pudo ser más oportuna. Como dice Mestre: «Ese es realmente el mérito de Mayáns: sentido estético para intuir la belleza literaria del *Quijote* y vigor para mantener su criterio con energía en momentos difíciles» (prólogo, XCI). La fuerza representativa que significaban, en el ámbito intelectual de la época, los nombres de los editores de Avellaneda queda reflejada en el hecho de que la tercera edición, en 1805, se imprimiera todavía con los preliminares que acompañaban la de 1732. Más los muchos años transcurridos entre ambas nos está señalando el escaso favor que supo obtener.

Ya vimos dos casos concretos y contrapuestos de la acogida que tuvo la biografía de Mayáns: los elogios de Sarmiento, y las invectivas de Eximeno. El favor público fue rotundo, y cuando Ensenada piensa en la gran edición del *Quijote* cuenta con Mayáns. En 1819, Martín Fernández de Navarrete, el más afortunado de los biógrafos cervantinos, le hace pública justicia. Sin embargo, los máximos elogios que se le dirigen al libro tienen lugar, por la pluma del cervantista Luis Vidart, en 1886 (10). Al estudiar éste a los biógrafos de Cervantes muestra un buen conocimiento de la figura y obra de Mayáns, y refleja un entusiasmo sincero; defiende su españolismo, su sagacidad crítica,

---

(10) Vidart, Luis: *Los biógrafos de Cervantes en el siglo XVIII*. Apuntes críticos por... Madrid, 1886. El estudio dedicado a Mayáns lleva por título: *El primer biógrafo de Cervantes*. Con este mismo título escribió Luis Guarner un artículo reivindicatorio de Mayáns en Revista bibliográfica y documental. II (1948), pp. 57-72.

y se duele de que los biógrafos inmediatos, Pellicer y Vicente de los Ríos, le silencien, siendo así que tanto se habían servido de él para escribir su obra: «(los escritos de Mayáns) eran la base más firme de los escritos de Pellicer y Ríos». Pero es hoy, con el prólogo de Mestre, cuando se le hace verdadera justicia a los méritos ciertos de Mayáns y de su libro, y esta nueva edición, por las noticias que en ella se nos revelan, es la más preciada y valiosa de cuantas se han impreso de esta *Vida de Cervantes.*

FRANCISCO BRINES

María Auxiliadora, 3
MADRID-20

N
O
T
A
S

Y

COMENTARIOS

Sección de notas

MANCHA QUE NO SE LIMPIA o EL DILEMA-ECHEGARAY

Al cumplirse recientemente el centenario del primer estreno de Echegaray —el de *El libro talonario* (18 de febrero de 1874)— los representantes de las letras españolas no sólo pasaron por alto ese acontecimiento, sino que diríase que querían olvidarlo. La ya vieja recomendación de Angel Valbuena Prat, de que se hiciera una revaloración de la obra del autor de *El gran galeoto* no ha sido atendida por nadie (1). La reposición de uno de sus dramas en los escenarios madrileños resulta, en estos días, inconcebible. Y la verdad es que la lectura de Echegaray, hoy día, no suele provocar en los pocos que le leen, sino risa o rabia.

Francisco Ruiz Ramón escribe en su *Historia del teatro español*: «La lectura de este teatro es la más tremenda de las experiencias a que puede someterse un lector contemporáneo. Si ese lector no tuviera el escape de la carcajada sería la más cruel de las torturas. Lo formidable para nosotros es que el público de la Restauración acudiese voluntariamente a tales sesiones de tortura y aplaudiese rabiosamente estos dramas, espécimen puro del drama acéfalo. Sólo una perversión radical de la sensibilidad y una radical ausencia del sentido de la realidad pueden explicarlo. Toda una sociedad —y esto nos parece una pesadilla— se junta a aplaudir un teatro que es todo él una pura monstruosidad» (2).

La reacción en contra de Echegaray, como es bien sabido, la inició la generación del noventa y ocho, y su opinión, con rarísimas excepciones, rige hoy en día (3). Pero «la pesadilla» que confunde y aterra

(1) Dice Valbuena: «... debemos valorar a Echegaray a la distancia a que se encuentra, y sin dejarnos llevar de la superficial reacción de la generación que le siguió.» *(Historia del teatro español*, Barcelona, 1956, p. 541.)

(2) *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, 1967, p. 458.

(3) El homenaje ofrecido a Echegaray con motivo de haberle sido otorgado el Premio Nobel ocasionó un manifiesto de la nueva generación de escritores que decía: «Nosotros... hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas.» Narra con detalle este incidente José Montero Alonso en *Jacinto Benavente, su vida y su teatro*, Madrid, 1967, pp. 162-67.

a Ruiz Ramón sigue sin explicación. Hace falta un estudio que examine, con ojo crítico, y con objetividad, no sólo figura tan problemática, sino también la situación artística y social de la época en que vivió (4). El presente ensayo sólo pretende acercarse al problema que plantea «el primer premio Nobel español». Justificar su labor dramática resulta casi imposible, mas, por lo menos, quizá se pueda iluminar en algo el fenómeno que representan el hombre y su público.

Fue precisamente la figura de Echegaray, o más bien la admiración que suscitaba en muchos de sus contemporáneos, lo que me llevó, hace tiempo, a indagar sobre la personalidad de Clarín. Me chocaba que crítico tan sagaz elogiase y defendiese a Echegaray. ¿Qué explicación podía haber en ello?, me preguntaba. Y pronto me di cuenta de que en Clarín había una contradicción: quería la reforma en el teatro, como abogaba por todo elemento de modernidad, pero al mismo tiempo temía se perdiesen con ello tradiciones muy queridas. Esa era la causa de su simpatía por el romanticismo teatral, por Echegaray. Veía en los alardes heroicos y en la poesía de ese teatro mucho de lo que él asociaba con sus ilusiones de juventud. Y Clarín no era un caso aislado; esa contradicción aparecía, en forma más o menos dramática, en mucho del mundo intelectual de la época. En el estudio aludido escribí: «Aun aquellos que declaraban continua guerra a lo viejo, el teatro seguía siendo una antigualla sentimental, ridiculizada en público, y, con deleite morboso, disfrutada en secreto. Ni había que asistir a él; bastaba con que estuviera allí, con su pana roja y su perfume de otro tiempo. Así podemos suponer que en muchos casos este secreto regusto del romanticismo teatral escondía a fines de siglo un quedar insatisfechos con esa visión realista-naturalista de las cosas, que a fin de cuentas, ya llevaba a un nuevo idealismo o simbolismo» (5).

¿Podría haber en Echegaray un conflicto similar? Contradicción la hay, y muy obvia, entre el científico y el dramaturgo, pero ¿se daba él cuenta de ello? ¿O fue total y feliz este enlace, esta doble vida, caso estrafalario de simbiosis?

Las biografías existentes sobre Echegaray, escritas en tono solemne y forma engolada, nos sirven de poco; y es que sus autores fueron, hasta cierto punto, contemporáneos del dramaturgo y vivieron bajo el influjo de su fama (6). Sólo por curiosidad, y para mostrar el aspecto

(4) Esta época, y la crisis en ella de la conciencia española, ya comienza a ser estudiada. Véase el libro de Juan López Morillas: *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, 1972.

(5) «Clarín y el Romanticismo teatral: examen de una afición», *Hispanic Review*, XXXI (julio de 1963), p. 227.

(6) Antón del Olmet y García Carrafa: *Echegaray*, Madrid, 1912; Fermín Herranz: *Echegaray: su tiempo y su teatro*, Madrid, 1880; José Ramón Leal: *Teatro Nuevo*, Madrid, 1880; Augusto Martínez Olmedilla: *José Echegaray*, Madrid, 1949.

reverencial que en ellas domina, valdrá la pena asomarnos brevemente a una de estas obras.

Durante una entrevista que los autores Antón del Olmet y García Carrafa tuvieron con el maestro, éste les dijo lo siguiente:

> Tendría yo tres años escasos. Estaba en mi casa y en brazos de mi niñera. De pronto cruzó algo por mi espíritu, cerré los ojos y vi un espectáculo que me llenó de íntima, infantil ansiedad. Veía yo una barandilla muy próxima. Más allá, remeto, un escenario. Y en el fondo del escenario una actriz vestida de negro, con el rostro muy pálido. Lancé un grito. Tengan ustedes cuenta —agregó don José—, que yo no había ido nunca al teatro, ni sabía la existencia de tal cosa. Fue la aurora instintiva, gris, de mi vida entera consagrada al teatro casi por completo.

Y los autores, extasiados, comentan:

> El relato nos cautivó, produciéndonos emoción suprema. Un gran misterio, con resplandores milagrosos, sacudió nuestro espíritu. Seguramente, lector, te habrá producido la misma sensación de encanto. Esta visión teatral, inconsciente en el tierno niñito que había de asombrar después al mundo con sus geniales obras dramáticas, señala toda la fuerza irresistible de lo fatal, de lo que ha previsto la Providencia en sus designios altos, ignotos (7).

Reconozcamos que algo había de extraordinario en la figura de Echegaray: considerado el primer matemático español de su tiempo, fue también ingeniero y profesor, y, además, un economista de renombre; fue político y ministro. Pero está claro que en estudios tan faltos de sentido crítico no hemos de encontrar respuestas a las preguntas que nos interesan. Pasemos, pues, a los tres tomos de *Recuerdos* del propio Echegaray (8).

Esta autobiografía —si es que así puede llamársela— consiste en una acumulación de reminiscencias mal hilvanadas, sin orden cronológico ni enfoque especial. Se escribieron para que aparecieran mensualmente en *La España Moderna* y el *Madrid Científico,* y se nota en ellas incoherencias y falta de plan. Mas el autor goza precisamente por revivir sus recuerdos de esta manera, pues repetidas veces declara: «... en estos recuerdos, lo encantador y lo atractivo para mí, es el desorden (III-238).»

Es también obvio que contemplados a la distancia de muchos años algunos incidentes se tornasolan y poetizan, mas, por lo general, habla ahí Echegaray en forma llana y sincera; como si por fin quisiera ser

(7) *Op. cit.*, p. 18.

(8) *Recuerdos,* I-III, Madrid, 1917. El tomo y página en que aparecen las citas de esta obra se indicarán en el texto.

fiel a la verdad. El recuerdo de la barandilla, el escenario, y la actriz vestida de negro, por ejemplo, resulta cómico, pero no tiene ahora el aire de milagro; es una experiencia concreta, vivida en la sala de un teatro madrileño. Nuestra tarea consiste en tomar nota no sólo de aquello que nos dice, sino de las implicaciones, que se han de leer entre líneas. Y de la lectura de los tres tomos surgen estas impresiones: una predilección por la abstracción, ya sea idealista o científica; un gusto chabacano, base y producto de sus lecturas; un amor por la oratoria, en la que se confunden politiquerías con momentos históricos trascendentes; y, finalmente, un optimismo ramplón que todo lo invade y domina. Cierta falsa modestia parece velar su intimidad, pero pronto nos damos cuenta de que en el fondo no hay tal cosa. Tampoco parece haber un desarrollo intelectual o espiritual. No hay crisis de ninguna especie. No cambia Echegaray: sus gustos y predilecciones son los mismos de joven que de viejo. Estos recuerdos, en suma, respiran una vanidad complaciente y un franco bienestar burgués.

Una y otra vez se queja de la uniformidad de tantos años de rutina y monotonía. De cierta época (del 60 al 62) nada recuerda: «Ninguna emoción, pero ningún disgusto de importancia. Un lago de superficie igual, rizado por tenue y manso oleaje (II-125).» Y aun cuando ocurre un acontecimiento importante, como la apertura de las Cortes Constituyentes de 1869—de las cuales él formaba parte, y que según él mismo reconoce, representaban un momento solemne para España—, tal suceso, no deja huella en su memoria. «... no conservo la menor idea, ni el más pequeño recuerdo, ni la imagen más borrosa de la apertura de las Constituyentes, acto al que asistí, y al que debí asistir de etiqueta; ni de ese momento, ni de ese día, ni de los días y los meses que siguieron (III-162).»

Por otra parte, revive con deleite su asistencia a los estrenos de Tamayo y Baus y López de Ayala; describe con entusiasmo las instalaciones en la Exposición Universal de Londres; da cuenta detallada de intrigas personales en el mundo de la burocracia. Su memoria es prodigiosa para todo lo que sea novelesco; recuerda argumentos de piezas dramáticas y novelas con todos los pormenores, y puede citar trozos de poesía con gran facilidad. Es un lector voraz de novelas, y confiesa que en su juventud no sabía distinguir las desatinadas de las buenas. «Y si he de decir verdad, algo me aburrían éstas y mucho me entretenían aquéllas (I-17).» Leía los clásicos por obligación y dice: «Leyendo autores clásicos me dormía siempre (I-122).» Recibimos la impresión de que su gusto y capacidad de discriminación cambiaron poco con el pasar de los años, pues agrega que si al fin llegó a re-

conciliarse con los clásicos sólo puede tolerarlos «en pequeñas dosis y bien escogidos (I-123)».

Ahora bien, su amor constante, simultáneo a los amoríos que mantuvo con teatro y novela, fue la Ciencia y, dentro de ésta, las matemáticas. A lo largo de los tres tomos reitera con insistencia: «La curación de todas mis tristezas, el remedio de todos mis aburrimientos, el centro de todas mis ilusiones intelectuales, ha sido siempre el estudio de las matemáticas (I-370).» Desgraciadamente, éstas no dan para vivir, agrega; y él, con buen sentido práctico, ha de ir a donde le conviene. Entre tanto, reconciliar amores y amoríos resulta la cosa más fácil, y por eso se sorprende cuando otros se extrañan de sus aficiones, que consideran contradictorias. «De lo que yo me admiro es de su admiración», declara, y pasa a explicar cómo las matemáticas armonizan con la música y con el arte en general, «como que todo son armonías (II-302)».

Curiosa es la estampa en que nos describe noches en el paraíso del Real, cuando él y dos profesores suyos resolvían problemas de geometría entre dos actos de una partitura musical. El mismo parece reconocer la nota estrafalaria en todo eso al calificar aquello de «verdadero emparedado de matemáticas con tapas de ópera italiana (I-148)». Ese extraño maridaje de fantasía y cientifismo lo encontramos en sus dramas. José Yxart, el fino crítico catalán, señaló precisamente este fenómeno al analizar el diálogo de su obra dramática. Escribió: «... saca de la ciencia símiles y metáforas, sustituyendo con ellas las antiguas comparaciones con el sol, las flores, los astros, etc.; estilo peculiar del autor que recuerda directamente al de sus artículos científicos, donde figuran a un tiempo la fantasía del poeta y las abstracciones del ingeniero» (9). Esta técnica llegó a ser un amaneramiento estilístico —su falsedad es para nosotros hoy demasiado aparente—, pero ¿qué duda cabe que nacía de estímulos, confusos e ingenuos si se quiere, pero hondos y verdaderos?

Recuerda su juventud y declara: «Toda la primera parte de mi vida, quizá hasta los veinticinco años, puede decirse que estuvo consagrada a los ideales; por descontado a los ideales que estaban a mi alcance, muy humildes, muy modestos, quizá infantiles, pero con la nota del ideal verdadero: mirando al porvenir, buscando cierto linaje de perfección, animados por el amor a la verdad, ajenos a todo egoísmo; en suma, lo menos prosaicos posible... A todo esto se mezclaban los ideales científicos: comprender un teorema de Geometría, o un problema de Algebra, o la *Geometría descriptiva*, de Leroy (II-3).»

---

(9) *El arte escénico en España*, I, Barcelona, 1894, p. 72.

Dice algo después que nos lleva otra vez a concluir que el paso de los años tuvo en él poco efecto, que la ingenuidad juvenil persiste en el autor maduro de los *Recuerdos*. El idealismo aún vive en él, sugiere él mismo, y se pregunta: «¿He de pintarme malo no siéndolo?» Y después agrega: «Una buena persona, es una buena persona, y hasta puede ser simpática; pero resulta aburrida y monótona.» Y más tarde:

> De aquí resulta que, si yo en estos recuerdos quisiera hacerme interesante, tendría que poner alguna sombra siniestra en mi frente, alguna pasión más o menos impura en mi corazón, y algunos nubarrones amenazadores en mi espíritu.
>
> Pero entonces no sería yo.
>
> Yo me siento plácido, tranquilo, y por más que revuelvo en mis recuerdos, no evoco ni una sola escena digna de figurar en mis dramas.
>
> Quizá he sido dramaturgo tan terrible por un efecto de compensación (II-5).

En tales confesiones se encuentran, creemos, múltiples claves de su personalidad. Por lo pronto su incapacidad de introspección, la superficialidad, el gusto por la generalización y el cliché. Es un lugar común considerar en la vida dos aspectos, blanco y negro, prosa y poesía, que luego trata él de juntar anómalamente. El idealismo a que alude es producto de inquietudes juveniles, pero ese mismo idealismo, de base puramente emotiva, se mantuvo vivo e intacto a través de su vida, y aquí radica el origen de tantas extravagancias. Había en él, como en la mayoría de la sociedad española decimonónica, una inseguridad fundamental. Y así como el comerciante acomplejado espera pulirse y «elevar» su imagen con un barniz de cultura, así Echegaray y su público, medrosos e ingenuos, buscaban un refugio en el «arte».

Que todo esto es confuso no cabe la menor duda. El afán de justificar el positivismo del siglo bañándolo con una filosofía idealista, produjo una mezcla de ciencia, filosofía, economía y literatura que llevaba a la indigestión o a la locura, y el teatro resultó ser el sitio donde mejor se preparaba tan malsano festín (10). «Demencia española» llamó Galdós a estos sueños de gloria teatral, que retrata en la figura de Federico Ruiz, personaje secundario de *El doctor Centeno*, gran melómano, auxiliar de astrónomo y dramaturgo incipiente. Con fina ironía describe Galdós esta costumbre de juntar diversas musas:

---

(10) Dice Echegaray: «Los ideales se han ensanchado: es la Ciencia en esfera más alta, son los grandes problemas de las Matemáticas, es la Economía política, son las Ciencias sociales, es la Filosofía, es la Literatura, es la afición al teatro, la afición a la ópera, la admiración por la escuela italiana de Bellini, Donizetti y Rossini; son, en fin, mis primeras aspiraciones y mis primeros esfuerzos como autor dramático (II-3).»

> Parecerá extraño que un astrónomo haga comedias; pero ya se sabe que aquí servimos para todo. ¿No fue director del Observatorio un célebre poeta? Anda con Dios, que por algo son hermanas las Musas. Hombre de imaginación, Ruiz volvía sus ojos, cansados de escudriñar el cielo, hacia el aparatoso arte del teatro, único que da fama y provecho. Creía él que se puede sobresalir igualmente en labores tan distintas; su espíritu fluctuaba entre el Arte y la Ciencia, víctima de esa perplejidad puramente española cuyo origen hay que buscar en las condiciones indecisas de nuestro organismo social, que es un organismo vacilante y como interino... España es un país de romance. Todo sale conforme la savia versificante que corre por las venas del cuerpo social. Se pone un hombre a cualquier trabajo duro y prosaico y, sin saber cómo, le sale una comedia (11).

Echegaray confiesa ser, como Federico Ruiz, «hombre de imaginación». Declara: «Con el pensamiento soy el hombre más aventurero que existe, y el más subordinado, por conciencia del deber, en la realidad de la vida (I-160).» Y podemos suponer que aquellos atracones de novelas baratas, así como sus ensayos dramáticos, habían de ser una forma de insubordinación contra esa existencia que él consideraba insípida y rutinaria. Sintiéndose, como él decía, «plácido y tranquilo», y no pudiendo encontrar en su vida «ni una sola escena digna de figurar» en sus dramas, había de crear violencia y terror en las tablas «por efecto de compensación».

Recuerda que, siendo aún niño, tuvo conocimiento de muchas obras románticas. Aprendió entonces de memoria versos de un drama predilecto suyo, nos dice, y en especial ciertos pasajes que merecían la reprobación de la censura eclesiástica. Había en la obra escenas tiernas de amor, pero más emoción producían en él los «sacrilegios» de García Gutiérrez, y agrega: «Demostraba yo los instintos criminales que al correr del tiempo habían de desarrollarse en mi persona como autor dramático (I-6).» Lo dice en broma, claro; pero la evidencia nos indica, una vez más, que en el hombre persistieron muchos de los gustos del niño.

Con estos sentimientos arbitrarios había de elaborar su «concepto» de la tragedia. Dice: «Está en mi naturaleza y no puedo dominarme: me gusta que los dramas acaben tristemente (I-35).» Una declaración ésta que no se aviene con el optimismo que reina en sus reminiscencias. Y poco después: «Lo sublime del arte está en el llanto, en el dolor y en la muerte. Porque la felicidad tiene límites, se mezcla con lo prosaico, se codea con lo vulgar (I-37).» Siempre ese terror y repugnancia por lo que considera prosaico y vulgar. El prefiere abismos

(11) Benito Pérez Galdós: *Obras completas*, Madrid (Aguilar), 1961, IV, p. 1304.

oscuros, lejanías y horizontes que se pierden en el infinito, lo misterioso y lo imposible. Domina siempre en estos argumentos la vaguedad, la abstracción y la grandilocuencia: «las grandes tristezas», «los grandes dolores».

Así como se servía de la ciencia para crear nuevas metáforas y símiles, tomó de la oratoria de la época un sinnúmero de formas retóricas. Recuerda con entusiasmo sesiones en la Cámara legislativa durante las cuales ascendieron a la tribuna famosos oradores del momento: Alcalá Galiano, Canalejas, Martos, Castelar, Manterola, Figueras. Los describe gesticulando, alzando la voz y haciendo pausas efectistas; y nos da la reacción de la Cámara, que se disolvía en aplausos o en protestas y gritos de indignación. Recibimos entonces la impresión de que sólo así podía él ver y sentir la historia. Y bien podía luego trasponer a las tablas aquellos desplantes histriónicos y aquella retórica, porque desde el primer momento los contemplaba como teatro. «Eran espectáculos grandiosos —dice— que rebosaban vida, que dibujaban un gran drama social y político, a la manera de los dramas de Shakespeare (III-196).»

No sorprende, pues, que Echegaray respondiera con admiración a esa retórica y se contagiara de ella; lo que sí sorprende es que un escritor tan fino e inteligente como Clarín cayera en la misma grandilocuencia vacía. En uno de sus ensayos de crítica, abogando por ciertas tradiciones del romanticismo teatral, pide «mucha atención por parte del público, el hábito de reflexionar *allí mismo,* de elevarse de pronto a las grandes ideas, de conmoverse profundamente, de sentir y pensar las *grandes cosas* a que nos llevan de repente la elocuencia de un Bossuet, de un Castelar, o un espectáculo sublime de la naturaleza... o la música profunda y sabia» (12). Hablar del teatro —su némesis sentimental— lleva a Clarín a la misma vaguedad altisonante: «las grandes ideas», «las grandes cosas». Y parece obvio que tal estilo tiene como raíz, en ciertos casos, una profunda insatisfacción con el estado real de las «cosas», y un aspirar a algo mejor.

Los efectos de la oratoria, que observaba Echegaray, sugirieron al dramaturgo recursos que podían asegurar el éxito en las tablas. Instintivamente debió de percibir en esa relación entre orador y público el secreto que le llevaría a recoger aplausos, mientras tantos otros infelices, como Federico Ruiz, fracasaban. El efecto del orador sobre su auditorio, como el del actor sobre su público, debía ser tal que produjera lo que él llamó «autosugestión colectiva» (13). Y así un

(12) «Revista literaria», en *Los lunes del Imparcial,* 18 de abril de 1892.

(13) Se refiere Echegaray, como ejemplo, a su primer éxito oratorio —el celebrado «discurso de la trenza»—, y comenta: «Yo no sé lo que mi discurso era, porque no he vuelto a leerlo..., pero di una nota que vibraba en la Cámara, porque dominaba en la Cámara el espíritu liberal, y al aplaudirme se aplaudieron a sí mismos.» (III-206.)

drama mediano, medianamente interpretado, llega a tener éxito porque logra despertar en el público un sentimiento que ya latía en él. Explica: «El público puso lo que a la obra dramática le faltaba; el público hizo el drama, y resultó de su gusto, y *se emocionó* con su propia emoción, y se aplaudió a sí mismo, cuando creía aplaudir al autor y a los actores.» Y agrega: «Y esto tiene un nombre: la oportunidad (III-206).»

En efecto, el autor de *El gran galeoto,* supo ser oportuno una y otra vez, adivinando en su público sentimientos claves. Halagaba con temas de moda que ni autor ni espectador comprendían del todo: la tolerancia religiosa en *Dos fanatismos,* por ejemplo, o las «ideas» de Ibsen en *El hijo de Don Juan.* Le era fácil a Echegaray adivinar lo que sentía aquel público porque en el fondo eran iguales; compartían los mismos gustos, la misma ignorancia, la misma repugnancia por la prosa cotidiana y una tendencia a soñar con la grandeza espiritual. Aquella sociedad pasaba por una serie de cambios y conmociones que inquietaba precisamente porque no se acaban de comprender. Fueron aquellos años dramáticos y decisivos, mas para gran parte de los españoles —como en reacción defensiva— parecían monótonos y rutinarios, y por eso quizá buscaban en el teatro una compensación de terror y violencia, de idealismo y poesía. El festín estaba al alcance de todos y nadie iba a ofrecer resistencia cuando tales «glorias de la patria», como Calvo o Vico, servían aquellos platos fuertes.

Para apreciar el goce que este teatro representaba, tenemos el libro de Deleito y Piñuela, lleno de sabrosas anécdotas y reminiscencias rebosantes de admiración incondicional (14). Aquel deleite, decía ya antes, también lo sentían muchos intelectuales de la época. Escribe Emilia Pardo Bazán en su *Nuevo Teatro Crítico:* «Recuerdo que en la representación de *Traidor, inconfeso y mártir,* que fue un triunfo para Vico, me manifestó Castelar que se encontraba 'como el que toma un baño de ambrosía'. Y en efecto, yo también notaba un goce divino, aristocrático, oyendo lenguaje tan castizo, rico y jugoso, saludando aquel fraseo noble, caballeresco, apasionado y culto, aquella evocación de la historia y la leyenda que aún vive en nuestras almas y que sólo necesita el conjuro de la poesía para levantarse revestida de todos sus prestigios y encantos» (15). Sin duda, aquel afán expresaba una íntima vacilación: un querer sustentar un presente confuso y un futuro incierto con el sueño de glorias pasadas. Y había además para el gusto de todos: teatro de declamación y género chico, «manjar fino» o sopa de ajo, máximos ejemplos ambos del genio nacional.

---

(14) *Estampas del Madrid teatral fin de siglo,* Madrid (Calleja), sin fecha.
(15) *Nuevo teatro crítico,* marzo de 1892.

En un capítulo de *La dama errante*, significativamente titulado «El final de una sociedad romántica», hace Baroja decir a uno de sus personajes: «Tú no sabes, María, cómo era el Madrid que hemos conocido nosotros. Todos eran prestigios..., Echegaray, Castelar, Cánovas, Lagartijo, Calvo, Vico, Mesejo, ¡qué se yo! Era un pueblo febril que daba la impresión de un tísico que tiene la ilusión de sentirse fuerte» (16).

Y en su estudio sobre Alarcón hace hincapié José F. Montesinos en los efectos que ya antes, por los años cincuenta, producía un romanticismo rezagado (17). Dice así: «La bohemia de Granada y Madrid arrastra por algunos años, como una capa vieja, un romanticismo trasnochado que de las letras pasa a la vida y la adultera» (18). Y señala que aquellos espíritus enfermizos se influían mutuamente y convertían en juego la literatura. «Jugar era ponerse varios de estos ingenios a componer a porfía, con tiempo limitado y tema impuesto, una obra imaginativa cualquiera; o desarrollar cualquiera de ellos el mismo argumento, en serio o en broma, según el capricho o la acucia del momento» (19).

Echegaray vivió precisamente ese ambiente; nació en 1832, Alarcón el 33. Tenía tan sólo veintitrés años cuando era ya director de la Escuela de Caminos y trajo a Madrid, a servir en ella como ayudantes y profesores, a tres amigos de sus primeros años. Y recordándolo exclama con entusiasmo:

> Volvieron para mí los buenos tiempos de la Escuela: aquellos tiempos en que yo era alumno y estaba rodeado de mis compañeros durante el día, y tenía con quien hablar, y con quien reír, y con quien disputar también de todo: de literatura y de dramática, con Brookman; de Historia y del teatro Real, con Caunedo; de cosas de ingeniería, con Calleja. Mezclándolo todo, y gritando a voz en cuello, sobre todo, y concluyendo por reírnos de todo (I-330).

Leopoldo Brookman, su preferido, al cual Echegaray describe como poeta sobre todas las cosas, «tenía mucho talento y aptitudes universales: para la ciencia, para el arte, para la literatura». Y recuerda cómo un día le dijo Brookman: «Oye, Pepe, ¿y si escribiésemos un drama

---

(16) *La dama errante*, Madrid, 1908, pp. 80-81.

(17) *Pedro Antonio de Alarcón*, Zaragoza, 1955. Escribe Montesinos, refiriéndose al grupo a que pertenecía Alarcón: «Aquella famosa *Cuerda granadina* —más tarde *Colonia granadina*— dio poco al arte, y sus gestas pertenecen más a la historia anecdótica y pintoresca que a la verdadera historia. En cada uno de los *nudos* que la formaron tuvo resultados funestos: confirmó en ellos la creencia —tan española— de que el arte es juego, de que la poesía surge del ensueño y no es creación de un esfuerzo disciplinado; de que la genialidad, don gratuito, puede ahorrarse de toda labor. De aquellos años quedó Alarcón resabiado para siempre, incapaz de estudios sostenidos, de someter a su pensamiento a rigores metódicos, juguete de todo lo que podía conmover su espíritu impresionable, tan voluble» (p. 4).

(18) *Ibíd.*

(19) *Ibíd.*, p. 25.

entre los dos?» Echegaray vaciló, pues sostenía firmemente que todo drama debía escribirse en verso y no se sentía preparado para la tarea. Se discutió mucho el asunto. Y sigue contando:

> Pero Brookman no se dio por vencido; y cuando vio que yo no tomaba en serio su proposición, varió de táctica y volvió a la carga con la misma idea, transformada y aun engrandecida.
>
> —Bueno —me dijo—, no escribamos *un drama,* ya que absolutamente te niegas a escribirlo. Pero podemos hacer una cosa.
>
> —¿Qué es lo que podemos hacer? —le pregunté con cierta curiosidad, porque lo cierto es que la tentación había hecho presa en mi espíritu. ¡Ni qué español hay que se resista a escribir un drama si un amigo se lo ruega! ¡Y aun sin rogárselo!
>
> —¿Quieres saberlo? —me dijo.
>
> —Claro está.
>
> —Pues ya que no podemos escribir *un drama,* escribamos *dos.*
>
> —¡Demonio! —exclamé yo sin comprenderle.
>
> Y él, con toda seriedad, me explicó su idea.
>
> —Escribimos dos dramas: tú, uno en *prosa,* y yo, otro en *verso* (I-332).

Y así fue. Cuenta después las tribulaciones que pasaron al querer estrenar las obras. En fin, los dramas se perdieron, pero la experiencia y la amistad con Brookman dejaron huella en la vida del dramaturgo: Exclama: «Mis primeros atrevimientos con la dramática a él son debidos. ¡Quizá yo no hubiera escrito dramas sin el estímulo de su amistad!» (I-331). Su carrera dramática, bien se ve, surgió en la misma atmósfera frívola y exaltada que describe Montesinos.

Los dos casos, sin embargo, el de Alarcón y el de Echegaray, no son idénticos. El autor de *El escándalo* extendió su post-romanticismo a través de los años 70 hasta principios del 80, época en que prudentemente se retiró; Echegaray, por el contrario, prolongó el suyo a través de tres décadas hasta entrar en el nuevo siglo. La anomalía que representa ya el primero se convierte en grotesca en el segundo, trayecto que también imita la sociedad española decimonónica: de lo cursi al absurdo.

Pero insistamos: no todos los españoles pensaban igual. Había bastantes que reaccionaban contra lo ridículo, aunque a menudo tenían que luchar con sus propios sentimientos y algunos sufrían crisis. Clarín tenía que hacer piruetas verbales para conciliar sus ideas de reforma del teatro con su adhesión a Echegaray. Reconoció el ridículo que él mismo hacía y se retrató en don Víctor Quintanar, marido de la Regenta (20). Reconoció incluso los aspectos estrafalarios de esta

(20) Véase mi artículo «The Presence of the Theater and 'the consciousness of Theater' in Clarín's *La Regenta*», *Hispanic Review,* XXXVII, pp. 491-509.

época e hizo una caricatura de ella en *Su único hijo.* Baquero Goyanes ha estudiado con fina sensibilidad esta prolongación del romanticismo, «que de las letras pasa a la vida y la adultera», en esa novela (21). Ahí está la tertulia de la viuda de Cascos, donde todo es añoranza y vano suspirar, y, sobre todo, la figura de Bonifacio Reyes, patético ejemplo de esta manía. El también vacila entre dos polos, entre la vida rutinaria que desprecia y el mundo de la música que es toda su ilusión. Entre dos símbolos: sus zapatillas y la flauta que es consuelo en su triste soledad.

El caso de Echegaray no es, pues, tan extraño como puede parecer a primera vista. Para explicarlo hay que comprender cuáles eran ciertas características —monstruosas si se quiere— del momento y el ambiente en que se formó. Estaba muy al tanto de los adelantos científicos del siglo, pero su desarrollo emocional, por otra parte, quedó como truncado; conservó siempre la ingenuidad y presunción del niño prodigio. Importa, sin embargo, distinguir entre aquellos casos en que las inquietudes románticas respondían a algo en verdad sentido y otros en que encubren y disfrazan un vacío; unos eran expresión de una crisis individual y otros sencillamente un remedo, expresión de una moda que la clase media en general seguía.

Echegaray nunca abandonó el mundo de su juventud. Clarín volvió —o luchaba por volver— a sus ilusiones tempranas sólo después de pasar por lo que él llamó «el sarampión naturalista», después de vivos desengaños. Bajo la extravagancia de Bonifacio Reyes y sus vagos deseos de algo mejor, lo que hay es un anhelo de Dios, de fe. Bonifacio Reyes es esperpéntico, pero en él late un vestigio de humanidad; algo que, según Buero Vallejo, no le es negado al género (22). Por otra parte, la deshumanización, o sea, falta de humanidad, de verdadera realidad, de los personajes de Echegaray, como la del *Grand Guignol* —aquel teatro sangriento y macabro que floreció en París a fines de siglo— es total. El melodrama que él nos presenta, no es sino simulacro de espiritualidad, como en *El loco Dios* o *O locura o santidad,* pero Echegaray —con ese candor suyo y con esa autosugestión de que habló— no lo ve así. Hizo el drama «y resultó de su gusto, y *se emocionó* con su propia emoción, y se aplaudió a sí mismo...».—*ROBERTO G. SANCHEZ (Universidad de Wisconsin, Madison).*

---

(21) Mariano Baquero Goyanes: «Una novela de Clarín: Su único hijo», en *Prosistas españoles contemporáneos,* Madrid, 1956, pp. 33-125.

(22) Ha dicho Buero Vallejo: «... en el frondoso 'martes de carnaval' que viene a ser el conjunto de esperpentos de Valle, las máscaras deformadoras caen a menudo y descubren rostros de hermanos nuestros que lloran. Los esperpentos de don Ramón son buenos —repitámoslo— porque no son absolutos.» («De rodillas, en pie, en el aire», *Revista de Occidente.* IV, núms. 44-45, p. 139).

GABRIEL GARCIA MARQUEZ Y LA SOLEDAD

Carlos Landeros, en su interesante entrevista con Gabriel García Márquez, nos ofrece una imprescindible aclaración:

> «¿Me quiere explicar el porqué en la portada de su libro la letra "e" correspondiente a la palabra soledad está escrita a la inversa?», le pregunta el librero al escritor. «Fue idea de Vicente Rojo, quien compuso la portada», respondió (1).

Es decir, que no hay clave alguna por parte del escritor en ese intrigante capricho tipográfico, y que tendremos que bucear su mensaje en el contexto de *Cien años de soledad,* más allá del umbral de su portada.

Como suele ocurrir respecto a García Márquez, sus temas predilectos son ecos inequívocos de su actitud personal, por lo que no es posible interpretarlos sin explorar paralelamente la idiosincrasia del autor. En la autosemblanza que precede a su cuento «En este pueblo no hay ladrones», el narrador colombiano expresa: «He tenido que refugiarme en la soledad de la literatura» (2).

A través de una parte de su vida, al menos, nuestro autor ha estado queriendo emanciparse de las responsabilidades cotidianas, para encerrarse a dialogar con sus criaturas invisibles. Gracias a su talento y a su perseverancia, seguramente a las dotes administrativas de su esposa y posiblemente a la paciencia de sus acreedores, ha logrado poder dedicarse exclusivamente a escribir. Dice de él Francisco Urondo:

> De todas formas, el momento en que su intimidad es inexpugnable es cuando se pone a escribir. En esa circunstancia es el hombre más feliz de la tierra, «ya no me importa nada, ni mujer, ni hijos, nada» (3).

En otra oportunidad, García Márquez se desahoga de este modo:

> Me he negado a convertirme en un espectáculo; detesto la televisión, los congresos de escritores, las conferencias, la vida

---

(1) Carlos Landeros: «En Barcelona, con Gabriel García Márquez», *Siempre,* núm. 872, 11 de marzo de 1970, pág. 20.

(2) José Miguel Oviedo, Hugo Achugar y Jorge Arbeleche: *Aproximación a Gabriel García Márquez* (Paysandú: Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura [12], 1969), página 1.

(3) Francisco Urondo: «La buena hora de García Márquez», *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 232, abril de 1969, p. 166.

intelectual, y he tratado de encerrarme dentro de cuatro paredes, a diez mil kilómetros de mis lectores, y sin embargo ya me queda muy poca vida privada (4).

En otra ocasión declara: «Yo defiendo mi vida privada. No quiero que nada ni nadie la invada» (5).

Hay que partir, pues, de la base de que Gabriel García Márquez es un solitario. No un eremita ni un misántropo, y tampoco un tímido o un retraído, sino simplemente un solitario. Tiene sus días y sus horas contados para salir a la superficie a respirar, porque prefiere permanecer sumergido el resto del tiempo en la soledad de su estudio, leyendo lo que otros han escrito o escribiendo lo que otros habrán de leer. Y tal vez, adicionalmente, escuchando música; porque él dice ser «en realidad, más músico que cualquier otra cosa» (6).

Ernesto Schoo cree observar una contradicción, que le hace dudar de su retraimiento, al reseñar una reunión en que ambos coinciden:

> ... cuando se lo ve repartiendo sonrisas y apretones de manos..., con sus carcajadas, sus manotazos, sus ironías (sin que se le vaya del todo la tristeza de su cara de buhonero) (7).

Pero no debemos dejarnos engañar por las apariencias. Karl Vossler propone una explicación sobre estas situaciones al postular: «El solitario puede conducirse activamente y el sociable contemplativamente, por lo menos en casos excepcionales» (8). Un enfoque genérico de la cuestión nos lo ofrece Gregorio Marañón:

> La soledad nació, no como un alivio de algo, sino como signo negativo: como «miedo a la soledad». De este miedo surgió la necesidad de la compañía con los demás hombres. Pero la convivencia con los hombres nos hace perder la libertad, sin la cual la vida se hace insoportable..., el pobre ser humano se ve obligado a huir de la soledad, para caer en la servidumbre (9).

Tal vez por la complejidad misma de su carácter, haya podido ofrecernos García Márquez tan variadas facetas de la soledad que,

---

(4) Armando Durán: «Conversaciones con Gabriel García Márquez», *Revista Nacional de Cultura*, núm. 185, julio-agosto-septiembre de 1968, p. 24.

(5) Miguel Fernández-Braso: *Gabriel García Márquez: Una conversación infinita*, 2.ª edición (Madrid, Editorial Azur, 1969), p. 115.

(6) Urondo, p. 168.

(7) Ernesto Schoo: «Los viajes de Simbad García Márquez», *Pimera Plana*, V, núm. 234, 20 al 26 de junio de 1967, p. 53.

(8) Karl Vossler: *La soledad en la poesía española* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1941), página 30.

(9) Gregorio Marañón: «Soledad y libertad», en *Vida e historia*. Compañía Editora Espasa-Calpe, Buenos Aires (Argentina), 1941, p. 9.

según Andrés Amorós, «es el tema que unifica toda la novela —toda la familia—» en *Cien años de soledad* (10).

Hay varios tipos de solitarios y de soledades en la narrativa de este autor. La más patética de éstas es la que se refiere al radical desamparo de la muerte. Un pasaje antológico nos lo ofrece el conmovedor encuentro de José Arcadio Buendía con su víctima, Prudencio Aguilar:

> Cuando por fin lo identificó, asombrado de que también envejecieran los muertos, José Arcadio Buendía se sintió sacudido por la nostalgia. «Prudencio —exclamó—, ¡cómo has venido a parar tan lejos!» Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos (11).

Este sentimiento de impotencia acongojada ante la muerte, con un eco unamunesco, constituye una de las preocupaciones recurrentes del autor, y es tal vez una de las fuentes de la tristeza subyacente que advierte Ernesto Schoo, contenida en su acotada semblanza del novelista colombiano (12). También Miguel Fernández-Braso ha observado que en García Márquez prevalece «un claroscuro de tristeza como fondo» (13).

Recordemos la «laberíntica soledad» de un personaje de *La hojarasca*, «la indiferencia atormentada con que asistía al espectáculo de la vida» (14). El narrador se refiere a «su tremenda soledad sexual... la furia biológica que debía atormentarlo en esos años de sordidez y abandono» (15). Es curioso que en *Cien años de soledad* se haga experimentar a un personaje la misma sensación en la circunstancia inversa, de la satisfacción del instinto sexual: «... y sintiendo que no

---

(10) Andrés Amorós: «Cien años de soledad», en *Revista de Occidente*, núm. 70, enero de 1969, p. 61.

(11) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*, 15.ª ed. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 73 Veamos otros pasajes igualmente impresionantes: «Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. "Debe estar sufriendo mucho", le decía a Ursula. "Se ve que está muy solo"» (p. 27). «Se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte» (pp. 48-49). «Melquiades había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad» (p. 49). En su cuento *Alguien desordena estas rosas*, García Márquez se refiere al cementerio como «la colina distante donde la gente del pueblo abandona sus muertos». El cuento es narrado por un muerto, que dice: «El olvido empezaba a pesar en mis hombros como una materia viva y amarga de sobrellevar.» Véase *Revista de la Universidad de México*, XXI, 9, mayo de 1967, p. 10.

(12) Véase nota 7.

(13) Fernández-Braso, p. 116.

(14) Gabriel García Márquez: *La hojarasca*, 3.ª ed. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 62-64.

(15) *Ibíd.*, p. 80.

podía resistir más el rumor glacial de sus riñones y el aire de sus tripas, y el miedo, y el ansia atolondrada de huir y al mismo tiempo de quedarse para siempre en aquel silencio exasperado y aquella soledad espantosa» (16). Esta reacción se repite en el caso de Aureliano y la mulata adolescente, en que: «A pesar de los esfuerzos de la muchacha, él se sintió cada vez más indiferente, y terriblemente solo» (17). Por cierto, que esta actitud desconsolada nos recuerda a los amantes de Barbusse en *El infierno.* La amante sabe de la soledad del amor, que no es más que puro egocentrismo: ella se ama a sí misma en él, al igual que él en ella (18).

Otra alternativa en el orden sexual, se presenta a través de las relaciones incestuosas entre Aureliano José y su tía Amaranta, para quien representaban «un paliativo para su soledad» (19), tal vez como una confirmación del aserto de Francisco de Quevedo de que «a los solos no hay mal pensamiento que no se les atreva» (20). Cuando la tía recapacita y decide evitar aquel intercambio pecaminoso, Aureliano José sobrelleva su soledad «con mujeres ocasionales» (21). Un ángulo distinto del tema nos lo ofrecen Aureliano y Amaranta Ursula, «recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas... eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra» (22). Resulta digno de mención en este contexto, el comentario de Alfonso Rumazo González, quien incluye la actitud ante lo sexual entre las características comunes a los actuales narradores latinoamericanos:

> La unión de hombre y mujer se relata actualmente con la misma clara nitidez que un paseo, a espacio y sin perder minucia; pero se anhela trascender, buscando en ello una solución a la soledad en la complejísima vida de nuestro siglo (23).

En *La mala hora* se alude al aislamiento en que se sume el representante de la autoridad, quien se hace construir un despacho blindado (24). De este interesante personaje, que es el alcalde, se dice:

---

(16) García Márquez: *Cien años de soledad,* p. 31.

(17) *Ibíd.,* pp. 51 y 52.

(18) Henry Barbusse: *The Inferno.* Boni and Liveright, Nueva York, 1918, p. 107: «You showed me that love is only a kind of festival of solitude, and holding me in your arms, you ended by exclaiming, 'Our love — I am our love', and I gave the inevitable answer, alas, 'Our love — I am our love.'»

(19) García Márquez: *Cien años de soledad,* p. 127.

(20) Vossler, p. 300.

(21) García Márquez: *Cien años de soledad,* p. 135.

(22) *Ibíd.,* p. 340.

(23) Alfonso Rumazo González: «Teoría de los pactos en la novela nueva americana», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 209, mayo de 1967, p. 409.

(24) Gabriel García Márquez: *La mala hora,* 3.ª ed. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 40.

> Su actividad, febril en ocasionees, era tan irregular como las prolongadas épocas de ocio y aburrimiento en que vagaba por el pueblo sin propósito alguno, o se encerraba en la oficina blindada, inconsciente del transcurso del tiempo. Siempre solo, siempre un poco al garete, no tenía una afición especial, ni recordaba una época pautada por costumbres regulares (25).

Hay un remedo del alcalde en *Cien años de soledad,* en el coronel Aureliano Buendía, quien «... rasguñó durante muchas horas, tratando de romperla, la dura cáscara de su soledad» (26). El se refugió en el taller de platería, donde armaba pescaditos de oro: «Taciturno, silencioso, insensible al nuevo soplo de vitalidad que estremecía la casa, el coronel Aureliano Buendía apenas si comprendió que el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad» (27).

Vemos cómo García Márquez subraya la soledad del que disfruta el poder. Del personaje principal de la novela que tiene prometida, *El otoño del patriarca,* ha dicho:

> ... mi dictador, que es el general Nicanor Alvarado, ha llegado a tener un poder tan descomunal que ya ni siquiera manda. Ha llegado a ser tan poderoso que está completamente solo y completamente sordo, en un palacio lleno de jaulas de canarios, en cuyos salones se pasean las vacas (28).

Sobre el mismo personaje, le hizo a Francisco Urondo el siguiente comentario:

> Después de haber tomado el poder, lo dejan solo con su mujer en ese enorme palacio que empiezan a recorrer hasta que finalmente, cansados, se sientan en un escalón de la gran escalera de mármol; es entonces cuando su mujer comenta: «¡Qué cantidad de sábanas vamos a tener que lavar aquí!» (29).

Se pueden inventariar otras muestras de soledad en la novela cumbre de García Márquez. Recordemos la soledad de los padres, con «la casa vacía» y ellos dos «solos otra vez como al principio» (30); «la impenetrable soledad de la decrepitud» (31), que se posesiona de Ursula; «el paraíso de la soledad compartida» (32) de dos amantes,

---

(25) *Ibid.*, p. 125.
(26) García Márquez: *Cien años de soledad,* p. 149.
(27) *Ibid.*, p. 174.
(28) Rosa Castro: «Con Gabriel García Márquez», en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez.* Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 32.
(29) Urondo, p. 165.
(30) García Márquez: *Cien años de soledad,* p. 96.
(31) *Ibid.*, p. 213.
(32) *Ibid.*, p. 288.

que habían agotado todos los recursos de la concupiscencia; «la amarga soledad de las parrandas» (33) («agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas») (34) que invade a Aureliano Segundo; la actitud de las vecinas del barrio de tolerancia: «las mujeres solitarias que sollozaban junto a las victrolas» (35); la soledad apacible de Santa Sofía de la Piedad, quien «desde la muerte de sus padres no había tenido contacto con nadie en el pueblo, ni recibió cartas ni recados, ni se le oyó hablar de pariente alguno» (36). No se olvide tampoco la soledad delirante de Fernanda, «sentada en una cabecera solitaria, al extremo de quince sillas vacías» (37); ni la soledad apasionada de Meme, que casi enloqueció de amor por Mauricio Babilonia «y se hundió tan profundamente en la soledad, que hasta su padre se le convirtió en un estorbo» (38); ni la inerme soledad del propio Mauricio Babilonia, víctima de la parálisis en plena juventud: «Murió de viejo en la soledad, sin un quejido, sin una protesta, sin una sola tentativa de infidencia, atormentado por los recuerdos y por las mariposas amarillas que no le concedieron un instante de paz y públicamente repudiado como ladrón de gallinas» (39).

La soledad recalcitrante de Rebeca, mezcla de recuerdo amoroso exaltado y de inhibición vergonzante, por haberse entregado al descomunal José Arcadio una tarde en que todos dormían la siesta (40), puede contrastarse con la virulenta soledad de Amaranta, a quien se refirió García Márquez en una ocasión de este modo:

> Parece ser que Amaranta, en efecto, tenía la aptitud sicológica y moral para concebir el hijo con cola de cerdo que pusiera término a la estirpe, y el origen de su frustración es que en cada oportunidad le faltó valor para asumir su destino (41).

Amaranta odiaba a Rebeca y

> ... pensaba en ella al amanacer, cuando el hielo del corazón la despertaba en la cama solitaria..., porque la soledad le había seleccionado los recuerdos, y había incinerado los entorpecedores montones de basura nostálgica que la vida había acumulado en su corazón, y había purificado, magnificado y eternizado los otros, los más amargos (42).

---

(33) *Ibid.*, p. 232.
(34) *Ibid.*, p. 346.
(35) *Ibid.*, p. 298.
(36) *Ibid.*, p. 304.
(37) *Ibid.*, p. 305.
(38) *Ibid.*, p. 246.
(39) *Ibid.*, p. 248.
(40) *Ibid.*, p. 85.
(41) Durán, p. 28.
(42) García Márquez: *Cien años de soledad*, p. 190.

La soledad de Amaranta es singular:

> La vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentarla (43).

Refiriéndose a Rebeca, el narrador consigna:

> Aureliano Segundo resolvió que había que llevarla a la casa y protegerla, pero su buen propósito fue frustrado por la inquebrantable intransigencia de Rebeca, que había necesitado muchos años de sufrimiento y miseria para conquistar los privilegios de la soledad, y no estaba dispuesta a renunciar a ellos a cambio de una vejez perturbada por los falsos encantos de la misericordia (44).

Ambos personajes, cada uno a su modo, comparten «el sino solitario de la familia» (45), que estaba «condenada a cien años de soledad» (46). En esto se refleja, por cierto, uno de los rasgos fundamentales que le atribuye Peter G. Earle a la nueva novela hispanoamericana, que comparte con algunas obras precursoras: «un fuerte sentido profético, generalmente fatalista» (47). Esa soledad de los cien años (de los miles de años, que diría Mario Benedetti (48) se sustenta del contrapunto de deseo y fatalismo que palpita en la novela, constituyendo el elemento más universal de la misma. Aquí se construye un mito con la historia de un pueblo y de sus habitantes, en particular de una familia que vive y revive los problemas inherentes a su región y, a la vez, los que conciernen a la humanidad como un todo. Al final, queda al desnudo el mensaje: la raza humana está condenada a la alienación, y si no hay salvación para el resto del mundo, mucho menos puede haberla para los pobladores de un villorrio subdesarrollado, que han probado todos los caminos sin encontrar una salida para la esperanza. La soledad abarca a cada ser humano en cada rincón del planeta, desde los orígenes hasta la desaparición de la especie.

Como hemos visto, no sólo son profundas las implicaciones de la soledad en García Márquez, sino que ella abarca además múltiples aristas, que exceden a las que Emilio Carilla asocia a la actitud de desengaño del barroco:

---

(43) *Ibíd.*, p. 222. Véase en la página 238, cómo Amaranta logra arribar a «la comprensión sin medidas de la soledad».

(44) *Ibíd.*, p. 191.

(45) *Ibíd.*, p. 223.

(46) *Ibíd.*, p. 351.

(47) Peter G. Earle: «Camino oscuro: la novela hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, CLII, núm. 3, mayo-junio de 1967, 205.

(48) Mario Benedetti: «Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño», en *Nueve asedios a García Márquez*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 18.

> ... soledad como «purgación» amorosa o religiosa, como recogimiento, como única «libertad» posible, como oposición al boato y la apariencia, como enriquecimiento interior, como «ocio» útil... (49).

Recordando ahora la decisión de García Márquez de alejarse muchos miles de kilómetros de sus lectores, nos asalta la sospecha de que su equidistancia pueda tener algo que ver con el desengaño. Por ejemplo, a pesar de su explícita postura revolucionaria, leyendo *Cien años de soledad* se recibe la impresión de que las revoluciones con su secuela de violencia gratuita y vindicativa, y los revolucionarios, con sus claudicaciones y resentimientos, provocan en él un escepticismo incontenible, que busca refugio en la ausencia, en el aislamiento, en la más recelosa soledad que, de acuerdo con el mensaje de Henrik Ibsen en *Un enemigo del pueblo,* es el estado perfecto del hombre (50).

En una visita que hizo a Ecuador, el poeta ruso Evgeni Evtushenko formuló las siguientes declaraciones:

> Dijo que le agradaba saber que García Márquez esté residiendo ahora en Barranquilla, porque es ahí, junto a su pueblo, donde le corresponde estar... (51).

La observación de Evtushenko constituye una espina irritativa en la vida de nuestro autor, quien ha prodigado sus excusas sobre su destierro voluntario en Barcelona. Refiriéndose a los estudiantes universitarios, dice García Márquez:

> ... ellos saben mejor que nadie el grado de politización que asume Julio Cortázar, Mario Vargas, yo mismo, todos nosotros, aun a pesar de escribir lejos y hacer un tipo de novela que a algunos se les pueda antojar escapista o poco comprometida (52).

En otra ocasión expresa:

> ... esto de no sentirme bien en mi país me da una gran pena, porque antes estaba cómodo, sin problemas, y eso que sentía lo que he perdido, porque ya no lo siento más en ninguna parte (53).

Nosotros creemos que en García Márquez se contraponen dos fuerzas poderosas: una centrífuga, generada por impulsos vitales y

---

(49) Emilio Carilla: *El barroco literario hispánico.* Editorial Nova, Buenos Aires, 1969, páginas 144-152.

(50) James Walter McFarlane (ed.): «An enemy of the people», en *Ibsen,* vol. VI. Oxford University Press, Londres, 1960, p. 126.

(51) Fernando Artieda: «El rostro de un poeta», en *Vistazo,* XV, núm. 170, julio de 1971, 96.

(52) Fernández-Braso, p. 54.

(53) Urondo, p. 168.

también espirituales, que tiende a lanzarlo al ruedo de la vida, con sus «carcajadas, sus manotazos, sus ironías» (54), y otra centrípeta, que se engendra en su naturaleza sentimental y filosófica, como una reacción medrosa de su intimidad amenazada, que en definitiva se impone en forma de autodefensa recelosa y firme de su privacidad, que es como decir, de su soledad.

Como un enamorado del amor que no ha hallado su objeto amoroso, pero que no cesa de buscarlo con exacerbada ansiedad, o que habiéndolo hallado, lo encuentra inferior a su imagen prefigurada, García Márquez es un enamorado de la vida que carece del instinto de felicidad y que tiende a tropezar a cada paso con un hito de desengaño.

Entrevemos en la personalidad del novelista colombiano una faceta de Don Quijote que pone de relieve José Camón Aznar:

> No hay en toda la literatura una soledad tan absoluta como la la de Don Quijote. Porque tampoco se encuentra un mayor desarraigo de un espíritu, del ambiente que ha de concretar sus proyectos... (55).

En una carta al director del periódico *El Espectador*, García Márquez explica las razones que lo fuerzan a declinar el ofrecimiento del consulado de Colombia en Barcelona, después que su rechazo original había dado lugar a comentarios que consideró enojosos:

> ... no puedo ponerme al servicio del gobierno de mi país, y no por su soberbia dogmática, ni por el machismo vengativo con que quiere tener manos arriba a los estudiantes, ni por sus explosiones de rabia que retumban en el exterior con un estruendo mayor que el de sus buenas obras, sino porque estoy en desacuerdo con el sistema entero a todo lo largo, y a todo lo ancho y a todo lo profundo de su estructura anacrónica (56).

Lo que sería interesante poder determinar es si, en realidad, hay algo —además de la Revolución Cubana— con lo que García Márquez esté totalmente de acuerdo; sobre todo, si consideramos como símbolos de su actitud ante los problemas políticos y sociales los dos carteles que exhibe en las paredes de la habitación en que trabaja, en Barcelona: «uno anuncia un festival de la canción de protesta y el otro reproduce una máquina de escribir hecha pedazos en medio de una carretera» (57).

---

(54) Véase nota 7.

(55) José Camón Aznar: *Don Quijote en la teoría de los estilos*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1949, p. 18.

(56) *Siempre*, núm. 876, 8 de abril de 1970, pp. 14 y 15. La carta es reproducida por esta revista.

(57) Durán, p. 23.

No sería aventurado pensar que las cicatrices que la vida ha ido dejando en su recuerdo, hayan podido contribuir al inconformismo y aislamiento de un artista a quien no le bastan el triunfo presente ni la inmortalidad futura para sentirse compensado de sus pasadas frustraciones. Recordemos que él fue un niño abandonado por sus padres, cuya prematura potencialidad imaginativa y sentimental le hizo experimentar la nostalgia del calor maternal; un niño triste, asustado y pensativo, que se agazapa en la oscuridad de la sala de una casona misteriosa poblada de duendes, a pensar en los vivos que han muerto para él y en los muertos que se insinúan tras los ojos brillantes de los santos de yeso o se materializan en las historias espeluznantes contadas por la abuela. Luego tuvo otras experiencias traumáticas, entre ellas su estancia en París:

> ... hasta que el dinero se me acabó. No podía trabajar porque necesitaba una carta de trabajo, no conocía a nadie que me pudiera dar trabajo, no hablaba francés... Estuve tres años viviendo de milagros cotidianos. Esto me produjo unas amarguras tremendas (58).

Veamos la repercusión de esas experiencias vitales en su obra:

> La complicada historia de *La hojarasca* surgió del recuerdo de mí mismo, cuando era muy niño, sentado en una silla en un rincón de la sala. De *El coronel no tiene quien le escriba* lo primero que vi fue al hombre contemplando las barcas en el mercado de pescado de Barranquilla; muchos años después, en París, me encontré yo mismo en una situación de espera angustiosa y me identifiqué con el recuerdo de aquel hombre; entonces comprendí lo que sentía mientras esperaba (59).

Después, la impaciente espera por el éxito: los «cinco años de esterilidad absoluta» (60) que preceden a *Cien años de soledad.*

Espíritu bohemio, propenso al deporte de la conversación y a la broma jocunda al calor del estímulo espirituoso, catador de la vida y curioso de esos fantasmas ilusos, siniestros, nobles y farsantes que son los seres humanos y las criaturas de ficción, nuestro autor parece haberse dedicado a vivir con ellos sus alegrías y sus pesares, mientras él se desvive también en su solitario laboratorio de almas, tratando de crear un mundo que atenúe la soledad ajena, aunque no logre extirpar por completo la suya propia. Espíritu trágico o cómico

---

(58) Jean-Michel Fossey: «Entrevista con Gabriel García Márquez», en *Imagen,* núm. 40, 1-15 de enero de 1969, p. 17.

(59) Durán, p. 32.

(60) Luis Harss: «Gabriel García Márquez o la cuerda floja», en *Mundo Nuevo,* núm. 6, diciembre de 1966, p. 76. Se trata de una carta escrita por García Márquez a fines de 1965.

(o, tal vez, tragicómico), portavoz de un paganismo eufórico mezclado con una especie de humanismo atormentado, amante de la vida y torturado por la muerte, partidario de la reforma social y defensor de la libertad individual, más que tratar de dilucidar la arista que más deslumbra en el hombre y en el artista, lo importante es reconocer que ha sido un factor benéfico para la humanidad que Gabriel García Márquez, como uno de sus personajes, se haya encerrado parte de su vida «con tranca dentro de sí mismo» (61), para refugiarse «en la soledad de la literatura» (62).—*PABLO LOPEZ-CAPESTANY.* *(29 Santillane, Apt. B. CORAL GABLES, Fla. 33134, USA.)*

EL ESPACIO EN EL ARTE

Problema de constante, diríamos casi de creciente interés este del Espacio en el Arte. Prueba de ello, la enorme bibliografía que se le ha ido consagrando, el interés que suscita en convenios de especialistas y el lugar que ocupa en los movimientos creadores y dialécticos de vanguardia. Casi todo gira, en esta materia, en torno a la disputada cosa que se refiere a la constante destrucción y reconstrucción del concepto del Espacio en el Arte.

El asunto interesa enormemente a la Estética, la Sociología y la Psicología del Arte. Pero la ontología misma del arte se centra esencialmente en esta cuestión. Un filósofo como Heidegger, profundamente interesado en el proceso del arte, ha consagrado sus últimas reflexiones a este fascinante argumento. La ocasión se la proporcionaba su preocupación por el espacio plástico, más concretamente por la escultura.

Una teoría del Espacio en el Arte es determinante desde el punto de vista estético. Los problemas del espacio marcan en primer lugar el estilo. Como en lo que se refiere al estilo la síntesis más adecuada la da Wölffin, en materia de espacio la obra del historiador del arte Francastel constituye una notable aportación última. La obra de Francastel se inserta en lo que se llama Sociología del Arte, a través de trabajos como *Estudios de sociología del arte* y la *Fi-*

---

(61) García Márquez: *Cien años de soledad*, p. 226.

(62) Véase nota 2.

gura y el lugar o el orden visual del Quattrocento. Francastel busca en el Quattrocento y en el impresionismo los dos momentos revolucionarios, a través de los cuales, el arte descubre una nueva idea del espacio. Este concepto del Espacio en el Arte constituye una preocupación de primer orden de la llamada sociología del arte. Con referencias profundas, de índole estructural, en la psicología y en la ontología del arte. La sociología del arte debe distinguirse de la historia social del arte, tal como la practica Hauser en la obra *La historia social de la literatura y el arte.* La sociología del arte es otra cosa y por ello, Francastel la considera al mismo nivel que la lingüística y la psicología, como uno de los caballos de batalla del pensamiento crítico de vanguardia. El fin de la sociología del arte estriba en descubrir la extensión y penetración del arte en el tiempo en que se produce. Debido a esta disciplina y orientación se ha podido notar que hay períodos en la historia de la sociedad humana en que el arte desempeña un papel importante. Son los períodos llamados estéticos o artísticos en la historia del mundo, momentos en los cuales un cambio en la técnica y mentalidad artísticas, representa un cambio en toda la visión del mundo que el hombre posee. El arte es por lo tanto una necesidad social. La obra de arte posee una significación propia que es irreductible a otra significación. La obra de arte no es un objeto, sino un signo, un lenguaje de comunicación entre el artista y el espectador y el conjunto social y cultural. Es una realidad compleja la obra de arte, y conviene, por ello, buscar caminos sistemáticos para su interpretación. Pero estos caminos, tienen que ser caminos propios, no caminos prestados, por analogía, de otras disciplinas, como se hace hoy erróneamente con la lingüística estructuralista, a la cual se recurre para interpretar otros campos de actividad cultural.

En la obra de arte existe la posibilidad de una escritura y lectura propias. Con todo esto hay que tener en cuenta que la significación de la obra de arte implica y pone de manifiesto el carácter estético de la obra de arte. El dominio específico de la obra de arte es el dominio visual, y la cuestión es importante en el momento que se pretende sustituir el lenguaje por la imagen, haciendo del lenguaje de la imagen nueva forma expresiva. Francastel establece la necesidad de elaborar un auténtico sistema de significaciones visuales, continuando así la fecunda aportación anterior en esta materia de un representante ilustrado de la Filosofía de las Formas simbólicas en el arte. Nos referimos a Erwin Panofski representante ilustre de la Escuela de Hamburgo encabezada por Cassirer y autor entre otros de los sugestivos *Estudios de iconología.* Busca Panofski temas ico-

nológicos y la significación de la supervivencia de lo antiguo en el arte del Renacimiento y según la célebre fórmula *Das Nachleben der Antike.*

Dentro de la Sociología del Arte, desempeñan una gran importancia los factores técnicos indispensables para la existencia de la obra del arte. La obra de arte expresa su tiempo sólo en cuanto se realiza mediante la técnica en formas armoniosas y originales. Todo objeto de arte es un lugar de convergencia de los puntos de vista sobre el hombre y el mundo. La Sociología del Arte nos demuestra que la obra de arte no se puede definir sólo en relación con sus productos sino que ella es al mismo tiempo técnica, intuición, imaginación y representación. Por todo ello, la obra de arte necesita, como lo ha demostrado en su terreno la lingüística por el complejo de signos y de lenguaje que implica, sistemas de reglas fijas de interpretación. Según los signos la obra de arte refleja las capacidades de una época en los dominios de la creación, que luego son objeto de una interpretación.

La Sociología del Arte, considera los sistemas de comunicación de una conducta humana de carácter temporal y momentáneo, pero con influjo sobre un ambiente histórico determinado. Por ello, en lugar de seguir la pauta de la Historia del Arte artificial y petrificada, la Sociología del Arte abre una encuesta sobre la creación estética de una cultura, cuyos elementos se confrontan con el saber, las técnicas y las acciones de determinados hombres. En este sentido, afirma Francastel, hay nexos internos profundos entre los esquemas de pensamiento del hombre y los estilos artísticos y de la idea que del espacio posee el artista a través de los tiempos.

En este esquema original trazado por Francastel, se coloca el momento fundamental en la Historia de la Cultura, que se centra en la revocación del espacio figurativo que tiene lugar en el Renacimiento. Esta revolución necesita unas aclaraciones preliminares referentes a los valores psicológicos y sociales de la conexión espacio-tiempo en la visión del mundo del hombre y en el arte. Para comprender todo esto hay que partir del conocimiento del arte, como lenguaje superior de una sociedad y del carácter específico del lenguaje figurativo. Al mismo tiempo conviene establecer las leyes de relación entre las artes y la vida social y descifrar el lenguaje figurativo en su esencia y en su significación. El hecho es tanto más importante desde nuestra perspectiva según la cual después de un largo predominio de la palabra escrita en la cultura como medio de expresión, se abre una gran etapa a los sistemas figurativos dentro del ámbito peculiar de la cultura de la imagen.

En este contexto problemático desempeña un papel importante el concepto espacio-tiempo. Hoy en día, este concepto espacio-tiempo ha perdido su carácter tradicional, que consistía en ser la conjunción de dos elementos antinómicos (contradictorios). En este cambio han desempeñado un gran papel las matemáticas, la física, la teoría de la relatividad y la teoría cuántica y sobre todo la revolución figurativa de las primeras décadas de nuestro siglo.

La dialéctica espacio-tiempo ha sido siempre por otra parte una dialéctica permanente en toda creación figurativa. Esta misma dialéctica sufrió un gran cambio en el arte del Quattrocento. La percepción del espacio-tiempo en el cual descansa la figuración artística, implica varios factores que Francastel define así: «El lugar es el presente; el tiempo es la memoria. El tiempo es diferencial, el espacio es unificante; el tiempo es las ocasiones o acontecimientos problemáticos; el espacio es el acto. El tiempo es la causalidad. El tiempo es la distribución entre lo pasado y lo virtual; el espacio es la distribución entre lo real y lo instantáneo.»

En resumen, espacialmente la creación figurativa nos lleva a una figuración; temporalmente nos lleva a un proceso de transformación. Cada generación posee su modo de conocer e interpretar las cosas. La forma desde el punto de vista de la creación no está ligada a las artes o a lo real, o a la totalidad, sino que está ligada a un proceso de causalidad. En cuanto a la imagen es un sistema de comprensión, a medio camino entre lo real y lo imaginario. Todos estos elementos sirven para comprender la revolución artística del siglo XV. En el siglo XV se constituye lentamente un nuevo proceso figurativo. El protagonista primero de esta revolución es Giotto. Giotto renueva la relación espacio-tiempo en la pintura, pero no lo hace por razones puramente figurativas sino por razones intelectuales y de sensibilidad. La revolución religiosa franciscana influye en este proceso. En otros momentos de la Historia del arte se habían producido cambios por razones extrafigurativas, así como por ejemplo en el arte bizantino y en parte en el gótico, donde influyen motivaciones religiosas, intelectuales y sociales. El proceso social de la cultura occidental influye en la revolución figurativa y a su vez la revolución figurativa determina un cambio cultural generalizado. En este momento del Quattrocento en el cual fija su atención en su análisis Francastel, lo primero que llama la atención es que el espacio y el tiempo se integran no como valores absolutos sino en función de la reflexión personal del artista y de la memoria colectiva del grupo. Hay una amplia aportación teórica. En ella figuran las ideas teóricas y las obras de Masaccio, Masolino, Leonardo, Viatoo y Alberti.

Masolino y Masaccio son pintores que demuestran la existencia de un principio unitario donde el espacio-tiempo deja lugar a un espacio homogéneo representativo de un Universo que posee su forma en sí. A su vez Leonardo pone el problema de una nueva perspectiva en función de la movilidad, de la visión y de la curvatura del ojo. Este planteamiento original aporta una base científica a las teorías renacentistas y sus fórmulas sobre el espacio unitario. Uno de los grandes teóricos del arte renacentista fue desde este punto de vista León Bautista Alberti. Con esto llegamos a la comprensión contemporánea del fenómeno que en el Renacimiento se consiguiera con la filosofía de las formas simbólicas encabezada por Cassirer y que tiene sus aplicaciones en la teoría del arte a través de la obra de Panofski. Así la cultura europea de nuestro siglo se percata de esta revolución, que consistió en representar plásticamente el Universo, construirlo y reconstruirlo según reglas creadas por un grupo de artistas y proporcionadas por los sentidos y no según datos cualitativos del espíritu. Es una gran revolución que además consiste en hacer que el universo geométrico se sustituya al universo gráfico y simbólico o al formalismo de la Edad Media. La revolución figurativa del Quattrocento se impone por su singularidad y su profundidad. Un análisis suyo estructural, logra captar esta característica esencial y este análisis no deja de ser en el campo interpretativo un hecho igualmente relevante.

Podemos llegar a decir que a través de este análisis se logra el paso del idealismo simbólico al idealismo de la forma en el sentido psicológico del término: la captación de la forma como visión y perspectiva óptica. Brunelleschi traza líneas arquitectónicas imaginarias para establecer un punto de vista único, de gran importancia en los dominios arquitectónicos y figurativos. Lo impalpable, el vacío, la luz se convierten en categorías de cosas que se pueden medir. A base de esta concepción, está la noción geométrica del lugar, a la cual Francastel y Panofski conceden gran importancia. Alberti define la perspectiva como construcción matemática de la naturaleza, y la forma plástica como representación de cualquier materia separada. Se establecen nuevas relaciones entre forma y contenido y prueba de esta realidad es la obra de Masolino, Masaccio, Paolo Ucello, Piero della Francesca, etc. Esta obra es ampliamente analizada con el fin de descubrir un nuevo concepto del espacio en el Quattrocento. A su vez Giotto trata objetos y personajes como partes de un todo según una ley que Francastel define como la ley de lo continuo psíquico. El Quattrocento descubre una nueva visión concreta aunque alegorizante del Universo. El nuevo espacio es, por una parte, una mezcla de

geometría y de invenciones míticas donde el saber teórico no tiene mayor papel que las creencias individuales y colectivas. Se elabora un sistema que en primer lugar es una construcción intelectual y social. Esta idea del Espacio que el arte figurativo renacentista crea, dura hasta fines del siglo XIX. En la configuración de esta idea podemos decir que entran los siguientes cuatro elementos fundamentales, según la rigurosa sistemática propuesta por Francastel: Una larga especulación sobre la luz y la posición de las cosas en la naturaleza; introducción en la pintura de la figuración euclidiana del espacio; reducción del espacio geométrico al espacio cúbico representado por artistas como Masaccio y Piero della Francesca y teóricamente por las ideas de Alberti; la aparición de un sistema escenográfico en la segunda generación renacentista.

De esta forma una estructura cúbica del Universo ha dominado no solo en el arte, sino en el pensamiento imaginativo de los hombres de la cultura occidental durante cuatro siglos. Durante este período los hombres han habitado un cierto espacio físico, geográfico o imaginativo, sometido a leyes fijas de representación. Han podido cambiar leyendas y alegorías, se ha podido colocar el acento sobre una u otra parte, sobre uno u otro procedimiento, pero no han cambiado las leyes fundamentales inventadas por el arte del Quattrocento. El espacio escenográfico se prolonga hasta la cultura romántica y lo mismo ocurre con el sistema lineal de Alberti. Pero con el romanticismo y su estética idealista se inicia una ruptura, una destrucción del espacio renacentista. Se inventa primero la idea de la serie fragmentada en imágenes. Antes que en otros sectores de la creatividad se produce este proceso en la pintura y luego en la música. Se organiza nuevamente la estructura del espacio. Tres generaciones de artistas colaboran en este proceso. En un primer relevante momento lo hace Goya con el que se inicia la pintura moderna, luego Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Pissaro, Sisley, Cézanne, Van Gogh. Los impresionistas dan el paso definitivo en el descubrimiento de un nuevo espacio plástico y figurativo. El proceso consiste en tres aspectos, una vez más propuesto por Francastel: Nuevo planteamiento del problema de la forma y la luz; planteamiento nuevo del problema de la triangulación del espacio; el planteamiento del problema de la representación polisensorial del espacio. Pero antes de que se produzca esta nueva gestación en la Idea del Espacio tuvo lugar el largo reinado del claroscuro. Su máximo representante es Rembrandt, rey del color, la luz y el espacio figurativo, durante un dilatado período. ¿Cuál habrá sido la función del claroscuro, su función ontológica y su influjo en los dominios de la perspectiva, los volúmenes,

el espacio pictórico? El claroscuro resolvía la cuestión de la no concordancia entre la representación lineal de los objetos y la representación de estos mismos objetos mediante un compromiso. ¿Cuál era éste? Era la creación de una zona de sombra que con menoscabo de la precisión de la línea mantenía la importancia fundamental de la forma.

Los impresionistas dan la vuelta a este problema. La forma cede y domina cada vez más la mancha de color sobre el perfil de los objetos. A esto contribuye en gran parte el cambio intrínseco de la idea del espacio, el contacto de los artistas del siglo pasado hacia 1870 con la pintura japonesa y sobre todo la estampa japonesa, que invade los mercados europeos de arte en aquella época.

El Renacimiento está dominado por una filosofía platónica que descansa en la armonía del Universo. Esta concepción domina en el arte hasta que se consuma la revolución impresionista. Los años que marcan las dos revoluciones son más o menos el 1480 y el 1880.

Vamos a ver cómo se produce la revolución impresionista de la cual nace, pasado el tiempo, la propia dimensión de la cultura de la imagen. Como forma de expresión cultural y artística, se centra en las ideas que sobre el arte formula Cézanne y una serie de artistas de su generación. Una síntesis de esta revolución, como hemos visto, nos la da la obra que integra la contemporánea Sociología del Arte. Pero lo esencial en esta revolución, como en la del Quattrocento lo captaba ya Ortega en 1924 cuando escribía su famoso ensayo sobre «El punto de vista de las artes». También para él como para la actual sociología y psicología del arte, los dos protagonistas que encarnaban los dos grandes momentos de lo que hablamos fueron Giotto y Cézanne. Cézanne es un gran teórico de la revolución impresionista del Espacio. Se han conservado textos de él muy importantes para perfilar sus ideas en cuanto a esta destrucción de la idea renacentista del espacio y la creación de una concepción nueva del espacio figurativo. En uno de los libros últimos del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty *El ojo y el espíritu* se recogen y se comentan las ideas de Cézanne en materia de arte. Merleau-Ponty es continuador de la corriente fenomenológica de la que arranca también el existencialismo de Sartre. En su nueva idea de la pintura Cézanne parte de lo que él llama la pequeña sensación, elemento central de un sistema que integra en sí mismo una vasta revolución en la creación contemporánea. Una revolución que va desde la pintura impresionista, hasta la poesía, la música (Wagner) o la filosofía intuicionista (Bergson).

Cézanne, lleva las formas a esquemas geométricos, a volúmenes

y a cuerpos simples. Hay una serie de textos suyos muy expresivos que se refieren a la función del color en la pintura impresionista. «Hay un solo camino para expresar, para traducir —escribe Cézanne—: este camino es el color. El color es algo biológico, es algo vivo. Solamente el color hace las cosas vivas. Hay una lógica del color. Solamente a esta lógica debe obedecer el pintor. No hay líneas ni modelado. Hay sólo contrastes. Estos contrastes no consisten en blanco y negro, sino en la sensación que produce el color.»

Tanto Merleau-Ponty como Ortega o Francastel, afirman que Cézanne no ha querido simplemente destruir el templo del arte renacentista, sino que ha pretendido remover sus columnas. El da un paso decisivo cuando renuncia al espacio cúbico y escenográfico del Renacimiento. Cézanne descubre el valor autónomo del objeto y transfiere la noción de estructura plástica del dominio del conjunto al dominio del detalle. El detalle adquiere una gran importancia. Quiere dominar el universo de la sensación para construir un mundo limitado orgánico y significativo, no por su generalidad sino por su verdad particular. Hablando de las ideas de Cézanne pudo decirse como de un demiurgo: «Viene un hombre y lo revuelve todo, ve la manzana como algo inalcanzable y en cambio ve la montaña como objeto manejable y deformable a voluntad». «La naturaleza la tenemos dentro», dijo Cézanne.

Se crean nuevos objetos, el arte se convierte en una segunda realidad, las distancias psíquicas cambian más que las geométricas, nace una nueva jerarquía de valores y de relaciones entre cosas y espíritu. El espacio de Cézanne es un espacio imaginario, pero a la pintura Cézanne aporta lo característico de la pintura según Valéry: Su cuerpo, su negro cuerpo de artista en el mundo. Cuerpo vidente.

El espacio plástico contemporáneo —el espacio del filme, el punto de partida de una experiencia mecánica de reproducción del movimiento— el filme, medio expresivo nuevo, nace allí, en el espacio imaginativo de Cézanne y deviene arte de ilusión sugiriendo por el arte del montaje espacios imaginarios muy satisfactorios. Cézanne es el iniciador de la nueva obra, que la continúa Van Gogh el cual introduce una nueva perfección del espacio, y Gauguin que incorpora el color como tema nuevo, en el nuevo sistema en colaboración con el dibujo. Los colores adquieren una cualidad espacial. Cézanne creó la necesidad de crear ya, y no de representar objetos y formuló la necesidad plástica del concepto de signo. A todo ello Van Gogh agrega la idea de que un color puro posee en sí todos los valores sugestivos con respecto a las tres dimensiones del espacio clásico. Se acaba con la sulineal definida por la línea y rellenada por la tinta.

Se acaba con el claroscuro donde se realiza el paso entre los perfiles de la forma y los del color. El color ya no tiene necesidad de ser definido por una línea; posee en sí mismo todas las dimensiones y todos los valores significativos. La obra y las ideas de Cézanne constituyen «el punto de partida de toda la pintura actual. Su arte es lírico. Su único impulso es el impulso del placer que procuran las formas. Es un gigantesco combate con el objeto. Quiere apoderarse de toda la belleza corpórea del objeto para transferirla en sus cuadros. Allí donde sus amigos impresionistas ven solamente luz, él ve el cuerpo a tres dimensiones. Para mostrarlo, él se sirve de la luz» *(Daniel-Henry Kahnweiler).* Para Giacommetti, Cézanne es un continuo buscador del espacio pictórico en profundidad. Para Merleau-Ponty, cuatro siglos después de las «soluciones» renacentistas y tres siglos después de Descartes, con Cézanne es la profundidad lo que se renueva radicalmente. Y con ella el nexo entre las cosas, el gran enigma, su envoltura externa y su dependencia recíproca en su radical autonomía. Una profundidad que contiene las tres dimensiones, o mejor dicho «la experiencia de la reversibilidad de las tres dimensiones». «Cuando Cézanne busca la profundidad él busca esta deflagración del Ser, y esto en todos los modos del espacio, también en la forma. Cézanne sabe ya lo que dirá el cubismo: que la forma exterior, la envoltura, es segunda, derivada, que no es lo que hace que una cosa tome forma, que es preciso romper esta concha de espacio, romper el frutero y pintar, en su lugar ¿qué? ¿Cubos, esferas, conos, como lo dijo él una vez?» (Merleau). Así, Cézanne va directamente a lo sólido, lo concreto, al espacio combinado con el contenido donde cabe todo lo pictural; distancia, línea, forma, color. El color en su dimensión metafísica, «el lugar donde nuestro cerebro y el Universo se juntan», centro de una idea del espacio capital en esta revolución de la pintura y encuentro ontológico del arte mismo en la idea del espacio.

El impresionismo abre la brecha y por ella entra el cubismo, el fauvismo y más tarde el expresionismo. Entran Picasso, Juan Gris, Braque, Leger, con sucesivas destrucciones y reconstrucciones del espacio figurativo. El cubismo introduce la cuarta dimensión en la pintura que es al mismo tiempo una especie de yuxtaposición. La ciencia contemporánea y su revolución en la física manifiesta su presencia en la revolución artística. La segunda fecha importante de la nueva revolución en el espacio figurativo es, además del citado año 1880, el 1907, año en que se inicia el cubismo. En este contexto cada objeto posee su luz propia. Todo color es luz, nace un espacio plural, ya no de las formas sino del color y el espacio plástico es el

resultado del rectángulo clásico. La pintura cubista sería, según la expresión de Juan Gris «una especie de arquitectura plata y coloreada».

Hay tres aspectos en Picasso y el cubismo: psicológico-geométrico-matemático relativista. El nuevo espacio no es ni puramente físico ni puramente alegórico o simbólico. Es un espacio sensible y nace de combinación de elementos, así como el espacio renacentista había nacido de una combinación entre una búsqueda geométrica y una especulación alegórica. La experiencia cubista es algo muy complejo, algo que se proyecta en todo el universo de la imaginación contemporánea a través del surrealismo y del expresionismo que se manifestarán en la literatura, en el arte, en el cine y en el mundo de la imagen en general.

El esquema de Francastel es hasta aquí aceptable y por su racionalidad esencial digno de tener en cuenta. Los dos momentos que él marca definen la esencialidad del problema del Espacio en el Arte. Pero su definición pecaría del general formalismo estructuralista si la aprehensión de la idea del Espacio en el Arte no se centrara en su naturaleza ontológica. Esta manera ontológica de centrarla constituye mérito esencial de Heidegger. Pero antes de referirnos a ello, conviene reparar en un ejemplo al día.

La última retrospectiva Braque, ofrecida por el Museo de la Orangerie de París, se presta, en una apreciación de conjunto, a la integración más pura, más fiel a la norma, del cubismo, en la gran mutación sufrida por la idea del Espacio en el Arte. Sería el ejemplo al día significativo.

Meses atrás, en el mismo recinto, habíamos visto, con auténtica vivencia onírica, la exposición Soutine, pudiendo apreciar la gran aventura expresionista y su aportación última a la destrucción del espacio figurativo. Allí estaba el radical enfrentamiento entre la concepción cubista y la concepción expresionista, cuando se trata del espacio como experiencia artística, psicológica e incluso física. El cubismo fue el gran constructor de un nuevo espacio. Si alguna duda puede caber en la materia, allí está, en su glorioso despliegue, la obra entera de Georges Braque. Despliegue cartesiano de la racionalidad del espacio, el color, la forma. Y la norma, sobre todo la norma. «Amo la norma, que corrige la emoción», había dicho Braque. Braque fue siempre fiel a este criterio constructivo, a esta nueva alta geometría, a su norma trazada allá en 1907, año capital del cubismo, pero también del expresionismo. Pero en la racionalidad de la norma, en el espacio de Braque cabe a lo largo de los años, la abundancia y la suntuosidad del color, su gran lirismo, lo que se

ha dado en llamar *milagroso equilibrio*. Primero, en esta revolución del espacio pictórico que Braque encarna, fue la sumisión de la naturaleza, a los rigores constructivos de una arquitectura geométrica. Se limitan los colores, se simplifican los planos. Pero los símbolos temáticos no dejan nunca de poblar este riguroso espacio geométrico. Uno de ellos es la música. El último de ellos son los pájaros negros y los peces negros. Los pájaros negros, en un marco blanco proyectados sobre un cielo azul, símbolo que es para Braque, símbolo de la libertad. Los pájaros de Braque como los de Brancusi son como una especie de principio, originario y dinámico a la vez, del Universo. Idea del Espacio donde la libertad se encarna en el vuelo.

Ante la obra de Braque vista en su totalidad, la exaltación, el fervor, del cual tanto le gustaba hablar, existe. Vista, así, en su totalidad, se justifica la existencia de una belleza moderna, de la cual escribía Paulhan en su libro dedicado al «patrón» Braque, ante la cual el crítico francés hacía «palidecer» la belleza de los primitivos y de los clásicos. Belleza indiscutible, esta belleza metafísica que está «tras el espacio y el tiempo». Ante la obra de Braque, que obliga a una aprehensión única, violenta, sensible, las ideas de Paulhan en torno al gran artista, este gran artista que hace culminar en cierto modo la revolución figurativa propugnada por Cézanne, adquiere cuerpo y dimensión concretos.

Así se nos revela que manda sobre la exactitud, autentifica lo auténtico, centra un universo que estalla en una extraña plenitud, proclama en cada instante de su obra la autonomía de su creación, su densidad que le hace maestro tanto de las relaciones concretas, como de los nexos invisibles de la materia artística.

El Espacio en el Arte recorre así, una gran trayectoria. En los momentos culminantes, él representa una idea que es la idea misma del arte. Heidegger centraría, y de hecho lo hace, en la idea del espacio, la «Aletheia» del arte, revelación de su verdad. Aquella verdad que, en los grandes instantes figurativos pueden encarnar, cada uno a su modo, cada uno destruyendo y construyendo al mismo tiempo, pero ofreciéndose uno a otro como plenitud recíproca, Giotto, Cézanne, Braque o Picasso. Para cada uno de ellos, la plenitud descansa en una nueva Idea del Espacio. Así lo proclama, con plástica sencillez, Georges Braque: «Lo que sobre todo me ha atraído en toda mi vida, ha sido la materialización de este espacio nuevo que yo sentía.» Lo mismo que Giotto, que Cézanne, los grandes revolucionarios del Espacio en el Arte.

Además la Idea del Espacio es la que nos lleva directamente al origen mismo y a la esencia de la obra de arte. Pensando en el es-

pacio podemos deducir la imposibilidad de distinguir entre materia y forma, entre forma y contenido, conceptos que como bien observa Heidegger superan ampliamente los ámbitos de la estética. En función del concepto del espacio en la obra de arte y como específico del arte en sí, se plantea igualmente el concepto de *cosa* en materia de obra de Arte, así como se perfila la realidad de la obra de arte en sí. Cuando Heidegger habla del rayo que la obra de Arte abre por su presencia, se refiere sin duda al espacio mismo que hace «que la obra se encuentre en su morada». El ser de la obra de arte se despliega en su apertura en el espacio. La obra de arte no es una imagen o un símbolo de algo, sino es siempre ella misma que presenta en el espacio. No es extraño así que al tratar de la esencia y la verdad de la obra de arte, Heidegger recurra al concepto de *fysis,* a la tierra, al concepto de morada esencial del ser del arte. Según él, el ser de la obra de arte es una forma de instalar un mundo. Entre la obra de arte y la tierra se realiza una unidad profunda. El filósofo habla con su lenguaje específico de la capacidad de poner en su sitio un mundo y de hacer presente la tierra en el *Ser-Obra* de la obra de arte. La esencia de la verdad de la obra de arte posee una determinación espacial y en un sentido espacial se despliega la revelación misma de esta verdad que los griegos llamaban «Aletheia». Espacialmente también la obra de arte es combate y se constituye a sí misma con sus propios perfiles, aquellos perfiles que Heidegger llama «constitución de la verdad en la estatura». No es extraño en este sentido que Heidegger actualice la famosa frase de Durero: «En verdad el arte está en la naturaleza y quien de la naturaleza lo puede arrancar lo tiene». En este contexto Heidegger coloca en un mismo plano, en cuanto a la esencia de la obra de arte, a los creadores y a los guardianes de la obra de arte.

Realidad profundamente ambigua ésta de la esencia y de la verdad de la obra de arte. Concebida como devenir y advenimiento de la verdad no es en la historicidad del tiempo donde la obra de verdad se realiza, sino en la esencialidad poemática del espacio. Todo culmina así en la poética del espacio. «La esencia del arte es el poema. La esencia del poema es la instauración de la verdad.» Y una vez más todo concluye en un verso de Hölderlin: «Lo que está cerca del origen es lo que tiene su morada, su lugar.»—*JORGE USCATESCU (O'Donnell, 11. MADRID-9).*

LOS PERSONAJES DE BENEDETTI: EN BUSCA DE IDENTIDAD Y EXISTENCIA

Mario Benedetti, novelista, cuentista, poeta, dramaturgo, ensayista y crítico literario, nació en Uruguay en 1920. Se considera miembro del grupo uruguayo que él llama la Generación del 45 (1). Su primera novela apareció en 1953 *(Quién de nosotros)* (2), y desde entonces se publicaron tres: *La tregua* (1960), *Gracias por el fuego* (1965) y *El cumpleaños de Juan Angel* (1971). Sus numerosos cuentos han sido coleccionados recientemente en *Cuentos completos* (1970).

Con sus novelas de la década de los sesenta, Benedetti ganó la atención del público rioplatense, si no la de los críticos literarios (como indica la relativamente escasa bibliografía sobre él). Una lectura superficial nos revela inmediatamente cierta evolución estilística, desde las formas más tradicionales hacia formas muy experimentales. Por ejemplo, en su última novela, que está escrita en verso, faltan la sintaxis normal y la puntuación. A pesar de estos cambios, existen unas constantes temáticas en el mundo literario de este escritor.

El uruguayo mediocre, burgués; el aislamiento y la falta de comunicación; la oposición entre la realidad y la irrealidad; éstos son tres temas que toman un lugar eminente a través de todas sus novelas y cuentos, y que se ven irremediablemente entrelazados. En este trabajo pretendemos estudiar su relación con la identidad y la existencia de los personajes en las obras de Benedetti. Hemos escogido las cuatro novelas, y como ejemplo de sus cuentos, «Acaso irreparable», que viene de la colección *La muerte y otras sorpresas* (1968), debido a su desarrollo especial de estos temas.

La trama de *Quién de nosotros* se enfoca en un triángulo amoroso, entre Miguel, Alicia (su esposa) y Lucas. Miguel está convencido de que Alicia ama a Lucas, y la fuerza a dejarlo por el otro. Alicia, por su parte, no puede quedarse con Lucas, y lo deja; así, los tres se quedan solos. El tíulo se basa en una pregunta retórica: ¿quién tiene el derecho de juzgar al otro? Como vemos, mientras se desarrolla la novela, ninguno es de carácter bastante moral y ninguno conoce bastante bien a los otros como para poder juzgar.

El aislamiento se establece a través de varias técnicas. Estructuralmente, la novela se compone de tres secciones, cada una narrada por un personaje diferente. Cada sección se concentra en el punto de vista

(1) Así declaró en una entrevista que tuvimos el 10 de mayo de 1971 en Montevideo. Incluye dentro de este grupo, entre otros, a Martínez Moreno, Maggi y Vilariño.

(2) También escribía bajo el seudónimo de Damocles, durante sus primeros años literarios. No hemos encontrado ninguna evidencia de una novela escrita bajo ese nombre.

de su narrador, y así la separación de los tres contribuye a la formación de un estado de aislamiento. Hay pocos diálogos o encuentros entre los tres, lo cual indica una falta de comunicación. Buen ejemplo de esta falta son las dos siguientes citas, la primera de Miguel, la segunda de Alicia:

> alguna vez he estado a punto de comunicarle... mis relaciones con Teresa. Pero... se indignaría... estoy seguro de que se indignaría (3);

> Nunca me dijiste: «No puedo más. Me voy con Teresa»... La conozco, la he visto, he hablado con ella. ¿Te sorprende? Es una buena mujer... Nos hemos prometido no decirte nunca que nos conocíamos (p. 62).

Por lo general, sólo existen narraciones retrospectivas e interpretaciones de cada personaje sobre acontecimientos y sobre los sentimientos de los otros.

Estas interpretaciones de la realidad son subjetivas, presentando solamente una cara de un acontecimiento, y tomadas en sí, no nos proporcionan una visión completa de la realidad. Comparadas entre sí, se ve que hay interpretaciones falsas de la realidad narrativa. Por ejemplo, Miguel afirma que «Alicia siempre ha preferido a Lucas» (página 49), pero ella dice:

> A menudo pensaste... que yo quería a Lucas, pero que no podía con mi vergüenza, que me había equivocado eligiéndote y ahora pagaba mi error. Pero eras tú el equivocado. Cuando te elegí, y antes de elegirte, me gustabas. Siempre me gustaste, me gustas aún (p. 58);

> Mi empecinamiento consistió... en no aclararte nada, en esperar que *vieras* (p. 60);

> el Otro que habías creado, el Lucas de tu cosecha... No puedo perdonarte que me hayas hecho preferir a Lucas (p. 63).

Así que el aislamiento, la falta de comunicación, crean un estado de irrealidad dentro del mundo novelesco.

Otra contribución a la formación de esta irrealidad es la forma de la narración dentro de la tercera sección. Lucas finge escribir de un modo objetivo, aun usando notas a pie de página; pero hay un constante fluir entre la narración de lo verdadero, dentro del

---

(3) *Quién de nosotros*, 4.ª ed. (Montevideo: Ed. Alfa, 1969), p. 54. Todas las demás citas de esta obra serán de esta edición, e indicaremos entre paréntesis las páginas en que aparecen las citas.

cuerpo de su narración, y de lo no verdadero, que, paradójicamente, existe dentro de las notas.

El aislamiento y la irrealidad, juntos, tienen una influencia sobre la identidad del personaje central (Miguel) y la existencia. Miguel trata de establecer su identidad, tal vez estimulado por su aislamiento. Tenemos las interpretaciones de los otros de su carácter, pero debido a la falta de comunicación y a su propia incapacidad de interpretar la realidad, no puede conocerse: «no sé nada acerca de mí mismo» (página 18). El juego entre la realidad y la irrealidad en la novela permite que la búsqueda de la identidad encuentre un dualismo paralelo entre el ser y el parecer, lo cual provoca una crisis de identidad: intenta «ser ante ella lo que no era ante mí mismo» (p. 30); «me agrada... enterarme mejor de cómo soy» (p. 14). Miguel ha llegado a la conclusión que es vulgar y mediocre, una caracterización que permite el desarrollo de un tema político: la crítica de los uruguayos burgueses. Todos son así, pero él es «el más sincero de los mediocres, el único consciente de su vulgaridad» (p. 51).

Miguel es indiferente ante la vida. El, como los otros, vive dentro de una irrealidad, y tiene miedo a la realidad: «cualquier verdad nos provoca siempre un tremendo escozor, nos saca fuera del tiempo y del clima en que... vegetamos» (p. 37). Hace una comparación con la existencia del arte, que también depende, paradójicamente, de la irrealidad para sobrevivir: «el arte jamás deja de ser una mentira; cuando es verdad, ya no es arte y aburre, porque la realidad es sólo un irremediable, absurdo hastío» (p. 33). Así es la propia existencia de Miguel. Como la mayoría de los personajes en las obras de Benedetti, busca la felicidad, pero no puede encontrarla: «La única felicidad que parece posible no es tan sólo la que no se cumple, sino la que nunca podría haberse cumplido» (pp. 39-40). Vivir sin enterarse uno de su propia insignificancia es acaso la única variante posible de la felicidad; pero entonces, como todas las manifestaciones de la existencia, la felicidad sólo existe dentro de una irrealidad. Para Miguel, la vida es «un callejón sin salida», y por eso no puede tratar de escapar, como tratan de hácer otros personajes en las obras de Benedetti. Aunque existiera una salida, no podría hacer tal esfuerzo, porque es un personaje abúlico.

Este mismo tiempo se ve en *La tregua,* en la figura del narrador. La trama se enfoca en un año de la vida del narrador, Martín Santomé, un viudo de cuarenta y nueve años que está por jubilarse. Se enamora de una de las empleadas donde trabaja, Laura Avellaneda, y llegan a ser amantes. El título se refiere a este período con ella, que representa un escape de la soledad de su mundo y la tristeza de su existencia. La

tregua termina con la muerte repentina de Laura, debido a los efectos de un resfriado, y él vuelve a su existencia solitaria, sin sentido.

El aislamiento se establece a través de varias técnicas. La forma estructural es la de un diario, lo cual es muy personal, para ser leído por el que lo escribe. El puede omitir lo que quiera, aislándose aún más, y así lo hace Martín cuando no escribe las últimas palabras de su amante porque son tan privadas. Esta forma permite la expresión filosófica y política, debido a su naturaleza personal, y por lo tanto permite el desarrollo del tema político: la mediocridad de los burgueses uruguayos. El deseo de quedar aislado no permite que el narrador tome un papel comprometido para lograr el mejoramiento de la sociedad: «No comprendo y basta. No quiero pensar más en todo esto» (4).

Los acontecimientos limitados y el mundo reducido de Santomé también crean el ambiente del aislamiento. Las narraciones alternan entre la familia (los hijos y la esposa muerta), la oficina, dos amigos de su pasado, y Laura. Las anotaciones son cortas, y el diálogo, escaso, sin profundidad, otras técnicas para establecer tal ambiente. Martín y los hijos muy raras veces hablan, y cuando lo hacen es de trivialidades. Ellos no se entienden: con Jaime, «casi nunca [puedo] entenderme con él..., hay una barrera entre él y yo» (p. 11); con Esteban, «No sé qué fue primero, si su rechazo o el mío..., siempre me sentí lejos de este hijo» (p. 68). Martín y su esposa se habían comunicado (a través de las relaciones sexuales), pero con relativamente poca profundidad. Tampoco había comunicación con las mujeres con las cuales él también se había acostado: «Hay siempre una atmósfera enrarecida y una sensación de inmediatez... que pervierte cualquier clase de diálogo que yo sostenga con cualquier clase de mujer..., no recuerdo ni una sola conversación reconfortante, ni una sola frase conmovedora» (página 66). Aun ha perdido la comunicación consigo: «me había ido desacostumbrando a la sinceridad. Incluso es probable que sólo en forma esporádica la practicara conmigo mismo» (p. 138).

Su único lazo —con Laura— tiene una influencia sobre el diálogo y la medida de las anotaciones en su diario. Los dos crecen, y el diálogo se profundiza cuando los amantes se comunican. Su comunicación máxima viene a través del diálogo, en vez de las relaciones sexuales: «más que cualquier otra cosa nos entretiene hablar, hablar de nosotros» (p. 137); «Ahora, con Avellaneda, el sexo es... un ingrediente

---

(4) *La tregua*, 6.ª ed (Montevideo: Ed. Alfa, 1970), p. 41. Todas las demás citas de esta obra serán de esta edición, e indicaremos entre paréntesis las páginas en que aparecen las citas.

menos importante, menos vital; mucho más importantes, más vitales, son nuestras conversaciones» (p. 142).

Es debido a esta comunicación que Martín encuentra su identidad: «me [he] ido enterando de cómo había sido yo» (p. 150). La comunicación es la base de la existencia. Con ella, existiría la felicidad, como se indica por su exclamación de que ha sido un buen día cuando uno de los hijos demuestra un poco de interés en el padre. Pero la imagen que tenemos de la felicidad es ideal, y cada uno tiene otra imagen, así que no podemos definirla, ni mucho menos lograrla. No sólo es «la verdadera felicidad... un estado mucho menos agradable de la que uno tiende siempre a soñar» (p. 102), sino que no puede existir dentro de la realidad; es «una hermosa mentira» (p. 188). La fea realidad —«Qué feo eso de que le digan a uno la verdad» (p. 114)—, pues, no permitiendo la felicidad, tampoco permite la comunicación, y así obliga la muerte de Avellaneda. Sin comunicación, la vida es insignificante: «Le dije... Bueno, ¿qué importa lo que le dije?» (p. 37); «Tengo la horrible sensación de que pasa el tiempo y no hago nada, y nada acontece, y nada me conmueve hasta la raíz» (p. 21). Su vida llega a ser una muerte, y Martín, como Miguel, se refugia en su propio aislamiento, esperando su propia muerte física.

En *Gracias por el fuego,* que consideramos la novela de Benedetti más lograda técnica y temáticamente, hallamos un personaje que, por lo menos, intenta encontrar una salida a su existencia. La trama sigue a Ramón, hijo de Edmundo Budiño. Aunque el enfoque está principalmente sobre Ramón, el padre (el Viejo) también podría ser considerado personaje central, puesto que ejerce un poder total sobre todo el Uruguay y su gente. Conocemos el mundo familiar de Ramón, el carácter del Viejo, y los conocidos de los dos en el mundo de los negocios; vemos el amor que siente Ramón por su cuñada; nos enteramos, con él, de la necesidad de matar al Viejo; y seguimos el suicidio de Ramón, que sustituye al asesinato, y las reacciones a su muerte. El título tiene dos significados: se refiere a un encuentro entre Ramón y la amante del Viejo (5), cuando aquél le prendió el cigarrillo durante un viaje por avión y ella le agradeció. También se refiere, irónicamente, al agradecimiento silencioso que ella le dispensa al muerto Ramón por haber hecho vulnerable a Edmundo con su suicidio.

Otra vez la estructura de la novela tiende a crear el estado de aislamiento en que se mueven los personajes principales. El primer capítulo, que toma la forma de un drama en un acto, sirve como introducción a Ramón y como señal de que la situación en que se encuen-

(5) Esta relación no es conocida por Ramón.

tra no es completamente normal: es hijo del poderoso Edmundo Budiño, y las personas que evoca en un momento de gran crisis son su propio hijo y una mujer que no es su esposa. De los demás capítulos, doce se centran en Ramón y dos en Edmundo. El hecho de que la acción se concentre en estos dos, pero separadamente, crea el aislamiento.

Los dos se sienten aislados de los demás de su sociedad y el uno del otro. Ramón se aisló cuando era niño, comprando una tarde la compañía de un joven, y prefiriendo jugar solo. Ramón adulto desprecia a la gente, separándose así de su sociedad y desarrollando el tema político común a todas estas novelas. Edmundo también desprecia a la gente, incluyendo a Ramón, por permitir que él le trate de tan desagradable manera. Cuando los dos adultos se juntan dentro de un capítulo, solamente discuten, otra vez estableciendo que existe una falta de comunicación. Había existido cierto lazo entre los dos, pero se perdió, y viene a ser un motivo el momento en que el Papá se convirtió en el Viejo. Lo mismo pasó entre Ramón y su propio hijo Gustavo: «he renunciado a penetrar en el verdadero mundo de mi hijo» (6); «a partir de ese momento su mirada fue otra..., nunca me lo perdonó» (p. 232). Esta falta de comunicación entre padre e hijo toma un significado metafórico, ayudando al tema político. Representa el enajenamiento entre el país (el Padre) y la gente (el hijo), o la traición de la gente por el gobierno.

Tampoco existe comunicación entre Ramón y su esposa; sus relaciones sexuales son nada más que rutinarias. El único momento de verdadera comunicación para Ramón es cuando él hace el amor una sola vez con su cuñada Dolly. Edmundo solamente se acerca a la comunicación cuando le habla francamente a su amante.

Hay más diálogo en esta novela que en las dos previas, pero muestra una falta de comunicación profunda. El uso del monólogo interior destaca el aislamiento también, igual que la frase extendida (de dos páginas) para describir el momento de verdadera comunión entre Ramón y Dolly. Otra técnica es la repetición de la oposición Papá-Viejo, que le da mucho énfasis al momento en que se quiebra la comunicación entre estos dos personajes centrales.

Otra técnica interesante es el punto de vista que Benedetti usa para enfocar a Edmundo. Es la tercera persona (en vez de la primera persona usada para presentar a Ramón), que a veces pasa a ser el indirecto libre, pero enfoca a Gloria, la amante, en vez de concen-

(6) *Gracias por el fuego*, 6.ª ed. (Montevideo: Ed. Alfa, 1971), p. 54. Todas las demás citas de esta obra serán de esta edición, e indicaremos entre paréntesis las páginas en que aparecen las citas.

trarse en Edmundo. A través de los pensamientos de ella, oímos lo que él le ha confiado en el pasado, y su encuentro después del suicidio de Ramón, en el cual Edmundo expresa sus más hondos sentimientos, se ve siempre desde el punto de vista de Gloria. Esta técnica también crea el ambiente de aislamiento que existe en la novela, poniendo cierta distancia entre él y el lector.

El dualismo de la realidad-irrealidad se construye en base al ser y el parecer. Las acciones de Edmundo son lo opuesto de lo que él siente, de sus deseos. Controla el país, pero preferiría que la gente se rebelara, aun Ramón. De esta manera el tema político adquiere mayor énfasis. La inhabilidad de Edmundo viejo de tener relaciones sexuales está en conflicto con su imagen de una persona con poder total. No le muestra su carácter verdadero a Ramón, sino «le muestra un Edmundo Budiño más cínico, más oscuro, más agresivo, más cruel de lo que él en realidad es» (p. 112). Así contribuye al tema de la falta de comunicación. Paradójicamente, la irrealidad también contribuye a la comunicación entre Ramón y Edmundo. Ramón niño inventó un mundo peligroso en la oscuridad nocturna del cuarto, y fue el padre quien siempre vino para confortarlo.

El aislamiento de Ramón resulta en una falta de identidad: «nunca fui Ramón Budiño, sino el hijo de Edmundo Budiño» (p. 41). Busca una existencia feliz, simbolizada por el lema de su compañía turística («Viajar con Alegría»), pero no puede conseguirla, como ocurre también en las novelas anteriores. No le gusta reconocer la realidad, admitir que la única posibilidad «es un solo minuto [de felicidad] y no una larga, impecable existencia» (p. 211).

El modo irreal en que ha actuado Edmundo ha sido una tentativa de hacer que Ramón encuentre su identidad: «todas mis arremetidas contra él eran provocaciones para ver si se decidía a ser él mismo» (p. 271). Es en la comunicación con Dolly que Ramón se da cuenta del único modo posible de establecer su identidad —matar al Viejo—. Su aislamiento —de la cuñada, del hijo y del Viejo— le impulsa a accionar. Este asesinato sería la salvación de Ramón y de su hijo, y así contribuye al tema político, transfiriéndose al nivel metafórico del país reaccionando contra un gobierno traidor. El asesinato también serviría para convertir al Viejo otra vez en Papá, y ganarle a Ramón el perdón de Gustavo. Así se establecería de nuevo la comunicación.

Sin embargo, Ramón no puede cumplir el acto, porque «después de todo» (como Edmundo mismo dice) es el hijo de Edmundo. La única salida que le queda es el suicido (la muerte), y Ramón la escoge. Así muestra menos abulia que la que se veía en los personajes prin-

cipales de las dos novelas anteriores. Su suicidio tiene el efecto que quisiera que tuviera el asesinato: destruye al Viejo, dejándolo vulnerable. Irónicamente también tiene un efecto no deseado: lo deja solitario, porque Gloria se va, abandonándolo.

El cumpleaños de Juan Angel desarrolla aún más la trayectoria política que las novelas de Benedetti han seguido. Finalmente, el personaje central actúa contra el gobierno. La trama sigue varios momentos claves en la vida de Osvaldo Puente, y se escogen simbólicamente diferentes cumpleaños para representar estos momentos. El título se refiere no sólo a estas fechas, sino también a la búsqueda y encuentro de la identidad. Se ven su desarrollo psicológico, su desprecio por el mundo, su desajuste, su colaboración con los revolucionarios del país. La última escena narra la huida de ellos por las cloacas de Montevideo, en una tentativa de escaparse de los soldados que han encontrado su refugio.

La forma episódica de la novela —momentos aislados— establece un estado de soledad. La novela está escrita en verso, y emplea la primera persona, produciendo una obra más subjetiva, más personal, y así contribuyendo al aislamiento. La experimentación técnica —en la puntuación, la ortografía y la organización de contenido— también contribuye a este ambiente. Se usan las metáforas para deshumanizar a las personas: la mamá flamenco, el papá búho, el abuelo león. Así muestran su soledad, y permiten el desarrollo del tema político, expresando su desprecio por su sociedad.

En este caso no es el juego entre la realidad y la irrealidad lo que produce la búsqueda de la identidad y de una existencia mejor. Es el aislamiento, el desajuste con la realidad como la conoce, lo que lo impulsa, lo que le hace juntarse con los revolucionarios. Su búsqueda ofrece, por primera vez en las novelas de Benedetti, la esperanza de que haya resultado, de que se mejore la vida. Más importante, la búsqueda resulta en el encuentro de su verdadera identidad: el rebelde Juan Angel. Aunque este nombre es irreal dentro del mundo de su juventud, es verdadero dentro de la nueva realidad creada como resultado de la búsqueda.

«Acaso irreparable» lleva este juego con la irrealidad a una nueva complejidad. El título se refiere, irónicamente, a la posibilidad de un accidente fatal si cierto avión volara sin estar reparado. La trama sigue a Sergio Rivera durante una serie de tres postergaciones de su vuelo, mientras viaja entre el hotel y el aeropuerto esperando el arreglo del avión. Al cuarto día el vuelo es finalmente suspendido. Pero al mismo tiempo que oímos, con Rivera, el anuncio de que ha

sido cancelado, escuchamos con él a su hijo, que llega al aeropuerto y que le dice a una compañera que Rivera murió hace varios años en un accidente de aviación.

En este cuento la realidad literaria es una realidad que sólo puede existir dentro de los límites del realismo mágico. Dentro de las reglas de la realidad como la conocemos, Rivera no podría pasar cuatro días en el aeropuerto y el hotel, y a la vez estar en un accidente de aviación. Esta irrealidad se desarrolla a través de un tiempo destruido. Lo que parece haber sido cuatro días sucesivos en realidad cubre muchos años, más o menos quince. El accidente ocurrió cuando el hijo tenía cinco años; la revelación ocurre cuando ya es un hombre joven. Hay claves que indican esta destrucción temporal: «Hubiera jurado que sólo habían pasado tres minutos cuando, seis horas después» (7); «en vez de jueves 7, marcaba miércoles 11..., decidió que esa hoja debe pertenecer a otro mes o a otro año» (p. 289); «pero la fecha que marcaba (lunes 7) era tan descabellada, que decidió no darle importancia» (p. 290).

Los acontecimientos fuera de lo ordinario también contribuyen al establecimiento de esta irrealidad. Los pasajeros no tienen la ropa de sus maletas. Rivera no tiene dinero para gastar. La suerte no lo ayudará porque esta vez llevó tinta en su pluma, y así su amuleto no funcionará.

Como en las obras estudiadas anteriormente, se construye un aislamiento, o una falta de comunicación, que corresponde a esta nueva realidad. Rivera no puede comunicarse con las personas del país en que se sitúa (un país eslavo) y prefiere comer solo. En el *lobby* del hotel todo lo ignoran, aunque él quisiera que se le acercaran: «De pronto se sintió estúpidamente solo, con ganas de que alguna... se le acercara... Pero nadie se detuvo siquiera a mirarlo» (p. 286). Dos niñas para quienes sirve de traductor se olvidan de él rápidamente. El argentino mueve los labios, pero no articula palabras.

El aislamiento y la falta de comunicación, junto con la irrealidad, conducen al establecimiento de la identidad de Rivera y su reconocimiento de esta verdadera identidad —la de un muerto—. La existencia es la nada, el mundo de los muertos. Por eso no hay necesidad de preocuparse, como en las novelas, por la búsqueda de la felicidad. Su antigua identidad ya no vale dentro de esta nueva realidad: «presentarse como Sergio era lo mismo que nada» (p. 287), y por eso inventa el nombre Karl para presentarse a las dos niñas. Se destruye

---

(7) *Cuentos completos* (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1970), p. 287. Todas las demás citas de esta obra serán de esta edición, e indicaremos entre paréntesis las páginas en que aparecen las citas.

esta primera identidad para formar otra compatible con esta nueva realidad.

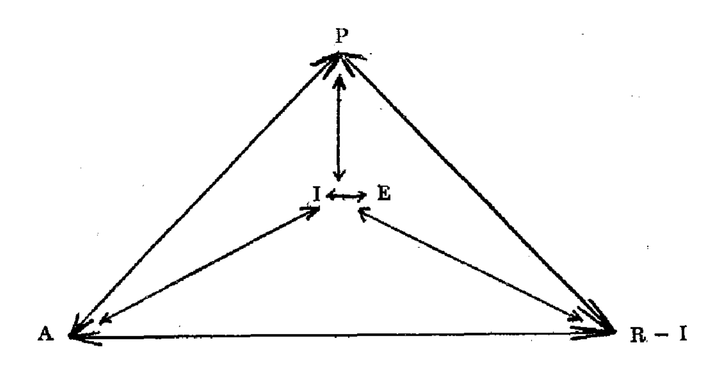
Al principio está impaciente con la demora, pero se impone la resignación. No le gusta llevar ropa sucia. Se describe como un hombre de hogar, y lleva consigo una foto de su hijo de cinco años.

Al segundo día le invaden el escepticismo, el odio y la indignación. Pero en vez de quejarse, recibe su vale «con una sonrisa de irónico menosprecio» (p. 285). Comienza la destrucción de su memoria, con el olvido del nombre de una de las personas con quien está citado en la ciudad de su destino. También se olvida de su mujer.

Al tercer día no se baña, y tiene que hacer un esfuerzo para lavarse los dientes. Su carácter demuestra una diferencia cuando toma el desayuno con un «placer extraño, totalmente desconocido para él» (p. 287), y siente una alegría inexplicable. Se sorprende corriendo para conseguir un lugar en la cola para los vales, otro cambio. La memoria está destruida aún más con el olvido del nombre de otro de los citados.

Al cuarto día se ve cambiado casi totalmente. Se lava los ojos «tímidamente» y no se cepilla los dientes. Ha aceptado la demora; está conforme con ella, y se entusiasma cuando se da cuenta de que su memoria está completamente destruida. Muestra la abulia que se veía en los personajes de las primeras tres novelas, resignándose a esta nueva identidad. Así contribuye al tema político, que aquí hace una crítica de la pasividad de los uruguayos.

Como podemos ver, estos temas están irremediablemente entrelazados. Se puede concebir la relación según el siguiente esquema:



Los tres ángulos del triángulo —la política, la realidad-irrealidad y el aislamiento— obran entre sí, y a la vez cada uno obra recíprocamente con la identidad y la existencia del personaje central. La influencia que cada uno tenga sobre el otro dependerá de la obra en cuestión.—*EILEEN M. ZEITZ (University of Illinois at Urbana-Champaign. URBANA, Ill. 61801. USA).*

SOBRE JUAN RUIZ Y LAS DUEÑAS CHICAS

Muchos han sido los intentos de analizar las estrofas 1606-1617 del *Libro de Buen Amor* (1), pero en su totalidad los análisis no han agotado las explicaciones válidas de la estructura del trozo ni del arte retórico de Juan Ruiz. Uno de los comentarios más recientes sobre estas estrofas es el de Helmut Hatzfeld en un libro suyo, *Explicación de textos*, que acaba de aparecer (2). Este libro anuncia el propósito admirable de eliminar los «esquemas fijos» para ceder paso a «interpretaciones individuales» (3). Es imprescindible entender por «interpretaciones individuales» sólo aquellas explicaciones dictadas por el texto en sí, y no superpuestas sobre el texto; en caso contrario, la explicación de textos caerá en un abismo caótico de interpretaciones inventadas por individuos. Teniendo en cuenta todo esto, sigue una explicación de las estrofas 1606-1617 que no desea adoptar una actitud polémica frente a las otras explicaciones, sino que se ofrece con la intención sincera de añadir otra posibilidad complementaria y aclaradora.

La división del trozo en cuatro partes (según Hatzfeld: 1-8, 9-16, 17-40, 41-48) deja el todo sin relaciones artísticas entre sus partes. En cambio, una división en tres partes, según el sistema más favorito y menos aburrido de los sermones medievales (4), evidencia una relación entre contrarias partes del todo. El punto central de la primera parte (1606a-1607d) es la declaración del narrador que promete un sermón breve. Pero, en realidad, lo que predica en la segunda parte (1608a-1616d) es lo contrario, o sea, un antisermón largo. Se califica de antisermón porque era el diabólico pagano Don Amor quien persuadió al poeta a que lo predicara. Además, es contrario porque en vez de emplear los recursos normales de la *abbrevatio*, el poeta usa *collatio, oppositio, circumlocutio* y *expolitio*, que pertenecen todas no al estilo breve profesado, sino a la *amplificatio.* La tercera parte final (1617) es, en su lugar, lo contrario de la segunda parte, ya que se trata del pequeño sermón prometido por el poeta al principio. Cuando se lee la primera y tercera partes de un golpe, resulta indu-

---

(1) Véase, por ejemplo, María Rosa Lida de Malkiel: *Dos obras maestras: el «Libro de Buen Amor» y «La Celestina»* (Illinois, 1961), pp. 60-61, y «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», *NRFH*, 8 (1959), pp. 26+++. Anthony Zahareas: *The Art of Juan Ruiz* (Madrid, 1965), pp. 19n, 134, 139. Leo Spitzer: *Romanische Literatur Studien* (1959), páginas 822-23.

(2) California State University, Sacramento, California, 1973.

(3) Hatzfeld: *Explicación de textos*, p. 10.

(4) Sobre esto, véase Th. Charland: *Artes Praedicandi* (París, Ottawa, 1936), p. 254, y mi discusión de esta cita en «The Rhetorical Structure of the Prologues of the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*» (aparecerá en *BHS*).

dable que toda la segunda sección larga no es más que una digresión diabólica y superabundante.

Tampoco me convence el que «la ironía se presenta en *seudosilogismos*» (5) en este trozo, porque la base estética del estilo irónico de Juan Ruiz, aquí como en otras partes, no es el silogismo, sino el recurso sutil denominado *significatio* por los antiguos libros de retórica, y sobre todo *significatio per ambiguum.* «Significatio est res quae plus in suspicione relinquit quam positum est in oratione. Ea fit per exsuperationem, ambiguum. ... Per ambiguum, cum verbum potest in duas pluresve sententias accipi, sed accipitur tamen in eam partem quam vult is qui dixit» (6). El título y casi todas las estrofas del trozo ofrecen ejemplos acertados de *significatio per ambiguum.* Las palabras «propiedades» y «dueñas chicas» del título, por ejemplo, tienen más de un sentido *(pluresve sententias):* aluden a las virtudes, los bienes y la fisonomía de las dueñas. En 1606d la palabra «coraçón» lleva un sentido espiritual si se lee con «pequeño sermón», pero la misma palabra y todo el verso en el cual aparece esconden una connotación carnal si se refieren a «dueña pequeña». (Si fuera necesario apoyar esta interpretación bastaría el consejo nada espiritual que dio Trotaconventos a Don Melón: «el su *coraçón* della non sabe mal amar: / darvos ha en *chica* ora lo que queredes far», 823cd).

La frase «e non de poco», que Hatzfeld califica de «litote sinónima», tiene dos significados: la expresión «amor grande e non de poco» (1607b) es un ejemplo de *oppositio* (cuando «Altera propositam rem ponit et altera tollit») (7) porque la negación del contrario en la segunda parte confirma la declaración afirmativa de la primera parte de la expresión; pero a la vez el efecto del posesivo, «de», permite otra interpretación: que la dueña pequeña tiene mucho amor («amor grande») no de poco, sino de mucho dinero, por ejemplo; o, en el mismo sentido, que tiene mucho amor no de pequeños hombres («pocos» hombres), sino de los de gran fisonomía. 1607d no significa sólo que «todas las mujeres, sean chicas o grandes, no son estables en el amor, sino que prefieren el cambio, el trueque de amantes» (8); significa además, que todas las mujeres se quedaron al fin y al cabo contentas con «el troco», las chicas porque el narrador las prefería y las satisfacía, y las grandes porque no podía o no quería satisfacerlas.

---

(5) Hatzfeld: *Explicación*, p. 10.

(6) «*Significatio* es el recurso que produce más implicaciones sospechosas de lo que se ha expresado. Se hace por hipérbole, ambigüedad... Se produce por ambigüedad cuando dos significados o más se leen en la misma palabra, pero aún guarda ésta el sentido que desea el hablador.» [Cicero], *Ad Herennium* (Cambridge, Mass., 1968), p. 400.

(7) Godofredo de Vinsauf: *Poetria Nova*, v. 670, en Faral, *Les Arts Poétiques* (París, 1962), página 218.

(8) Hatzfeld: *Explicación*, p. 16.

Las sutilezas casi inagotables del Arcipreste llenan toda la segunda parte (1608a-1616d), pero basta sólo con señalar dos casos de *significatio* para pasar luego al estudio de elementos más importantes del antisermón largo. El verso 1608a, «Son frías como la nieve e arden más que el fuego», descubre dos caras de la misma moneda: que las mujeres, en su apariencia exterior, parecen carecer de toda emoción, pero en realidad llevan dentro una pasión ardiente y simultáneamente significa que las mujeres no sólo *parecen carecer*, sino en realidad carecen de toda emoción, y su frialdad, por consiguiente, hace daño o quema más que el fuego a los hombres que se enamoran de ellas. Este último sentido (mujer/fuego) concuerda con el concepto de la mujer como «plazer del *mundo*» (1611d), «*terrenal* paraíso» (1616b), o sea, causa infernal del pecado de los hombres. Otro ejemplo de *significatio* prometido en este párrafo es la expresión «de fuera» en 1609a que quiere decir: *a)* en su fisonomía exterior; *b)* fuera de la casa (1609c), y *c)* dentro de la casa, pero fuera de la cama (1609b).

El antisermón es un reflejo de las connotaciones del título porque en ello se desarrolla las «propiedades» o «noblezas» (1608b) de las dueñas chicas aludiendo otra vez a sus virtudes («cuerdas, donosas, sossegadas, bienfazientes» —nótese el aumento constante del número de sílabas— 1609b, «lealtat», 1613d); sus bienes (jirgonça, 1601a; oro, 1612b; robí, 1613a —nótese el uso de «virtut» y «nobleza» con relación a la riqueza; açucar, 1610b, 1614d; pimienta, 1611a; bálsamo, 1612c); y su fisonomía («en cama solaz, trebejo», 1609b; «conorta e calienta», 1611b; «beldat, formosura e donaire», 1613d; «adonada, fermosa», 1615c). Pero lo que más importa artísticamente al poeta del antisermón es comunicar una carnalidad condenadamente sensual, e invoca para este propósito todos los cinco sentidos del cuerpo humano: el tacto (1608d, 1609ab), la vista (1610a, 1612a, 1613b), el sabor (1610b, 1611ab, 1612d, 1614d), el olor (1612c) y el oído (1614ab, 1615abc).

No estoy seguro que Juan Ruiz entendiera la palabra «quiasmo» que utiliza Hatzfeld. Sin embargo, sabía seguramente que «commutatio est cum duae sententiae inter se discrepantes ex transiectione ita efferuntur ut a priore posterior contraria priori proficiscatur, hoc modo: 'Esse oportet ut vivas, non vivere ut edas'» (9). Y será la misma *commutatio* (de 1607abc, y como se demostrará adelante) que María Rosa Lida de Malkiel llamaba «estructura zigzagueante». Otros recursos retóricos empleados por el Arcipreste son: *interpretatio* o *expolitio* («pla-

(9) «*Commutatio* es cuando dos oraciones distintas se expresan de un modo introvertido tal que la parte posterior sigue lógicamente la anterior, aunque es su contraria; por ejemplo: 'Debe comer para vivir, no vivir para comer'.» *Ad Herennium*, 324.

zenteras e rientes», 1609b; «conorta e calienta», 1611b; «grand precio e grand valor» 1612b; «precio e vertut, nobleza e claridat», 1613b; «papagayo e orior», 1615a; «solaz e alegría, plazer e bendición», 1616c); *conduplicatio* («yaze», 1610abc, «como», 1612ac, 1613a; «chica», 1614ac); y, uno de los más acertados, sobre todo en la estrofa final, *adnominatio addendis atque transferendis litteris* (en cama, en casa, 1609bc; pero, por, peor, 1614bc; mijor mujer, mayor, mujeres, mijor, menos, menor, 1616d, 1617acd).

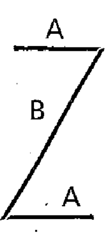
Pero aparte los recursos menores, el acierto más artístico de Juan Ruiz en este trozo es el uso de la *significatio* en cuanto a su «entención» o tema. Escogió para su tema el refrán «del que mucho fabla ríen, mucho reír es de loco». El sujeto de «fabla» puede ser Fulano de Tal, pero también es el cura que predica un largo sermón, o sea, el arçipreste mismo quien parece abandonar su promesa de pronunciar un pequeño sermón. El sujeto de «ríen» es «todos los seres humanos», incluso, por supuesto, las mujeres, pero por otro lado es «los lectores u oyentes del sermón». A primera vista el significado de la oración es que si las mujeres o los lectores se ríen mucho del arçipreste y su sermón largo, será porque el arçipreste es un loco resabido. Pero en otro nivel más sutil el sentido es: el que ríe mucho es un loco perdido, de modo que las mismas mujeres —a quienes se califica de «rientes» (1609b)— y los mismos lectores y oyentes del antisermón largo son locos condenados por reírse tanto del sabio arçipreste.

Todo el trozo consiste en un ejercicio retórico de tipo *significatio per exsuperationem* en el cual «plus est dictum quam patitur veritas, augendae suspicionis causa» (10). La hipérbole ponderada que es el antisermón sirve para reforzar la naturaleza sospechosa de la conclusión, haciéndola más condenación que alabanza. Repito «más condenación que alabanza» porque aun en la conclusión (1617) reina la ambigüedad *(significatio per ambiguum),* porque si se considera que «mayor» y «menor» aluden a la edad, el último verso, «por ende de las mujeres la mijor es la menor», resulta un elogio de las dueñas pequeñas, o sea, jóvenes. La relación entre la proposición (1607) y la conclusión (1617), entonces, es mutua e inversa, gracias al uso de la *commutatio:* la proposición es más alabanza que condenación, mientras la conclusión (1617) es más condenación que alabanza. En la proposición se habla del «loco», del «amor grande», y se subraya lo pequeño; en la conclusión, por el contrario, se habla del «sabio», del «grand mal», y se subraya la moralidad del sermón. La proposición es

(10) «Se dice más de lo verosímil, dando lugar a sospechas crecientes.» *Ad Herennium,* página 400.

el *pequeño* sermón (con énfasis en «pequeño»), que prometió el poeta en 1606, mientras la conclusión es el mismo pequeño *sermón,* pero con énfasis en «sermón».

En resumen, Hatzfeld y Lida de Malkiel tenían razón al decir que el trozo se basa en «una red de quiasmos» (11) y en una «estructura zigzagueante» (12), pero no lograron demostrar esta estructura con precisión. Es posible describir la estructura del poema en la siguiente oración de tres partes: Al lector le propongo un *pequeño* sermón A (1606-1607) —mediante la *exsuperatio* de un antisermón largo B (1608-1616)— un *sermón* pequeño, A, al lector le propongo (1617). La relación entre A > B < A es la *commutatio,* es decir, lo que Hatzfeld llama el quiasmo, y la estructura zigzagueante sería así:



La ubicación del texto, que Hatzfeld pone al principio de su explicación conforme a la tradición, debe en realidad seguir el análisis no sólo del pasaje en cuestión, sino de todos los trozos del sistema en el cual se sitúa. Cuando se trate del sistema literario de una nación entera, o de una época, o de un género, etc., la ubicación de los textos, explicados anteriormente por el crítico literario, es la labor del historiador literario; cuando se trata de una pequeña parte de una obra literaria, el crítico debe permitir que los resultados de su análisis le ayuden en el entendimiento del todo. En este caso el crítico literario debe preguntarse hasta qué punto los elementos estructurales del trozo *(commutatio, significatio per exsuperationem et per ambiguum)* se repiten o se omiten en la estructura de todo el *Libro de Buen Amor.* ¿Está estructurado el *Libro de Buen Amor* de tal modo que el poeta promete un libro de *buen* amor, el cual presenta al lector mediante una *exsuperatio* de *loco* amor, pero guardando siempre la ambigüedad en todas partes, incluso la conclusión?—*COLBERT NEPAULSINGH (Hispanic and Italian Studies, State University of New York at Albany, Humanities 274, Albany, NEW YORK 12222).*

(11) Hatzfeld: *Explicación,* p. 15.
(12) María Rosa Lida de Malkiel: *Dos obras maestras,* p. 60.

ANTONIO PORCHIA: UNA LOGIA SECRETA *

I

Desde que en el número 292-94, octubre-diciembre 1974 (Homenaje a Onetti), apareció mi artículo «La gran mateada de Onetti», mucha gente me ha preguntado quién es Antonio Porchia, ese amigo al que estaba esperando Macedonio Fernández cuando Onetti apareció vendiendo máquinas de escribir.

De Antonio Porchia —si nos atenemos a una necrológica de escasísima una columna por cuatro centímetros, sin fotografía, publicada por *La Nación,* de Buenos Aires, hace algunos años— cabría referirse en tiempo pasado: nadie, entonces, debería preguntar «quién es» Antonio Porchia, sino «quién fue» Antonio Porchia.

Pero los que pertenecemos a la Logia Secreta que lleva su nombre, sí podemos seguir refiriéndonos a él en tiempo presente. En caso contrario, traicionaríamos su pensamiento: *Cuando creo que la piedra es piedra, que la nube es nube, me hallo en estado de inconsciencia* (p. 33). *Pártase de cualquier punto. Todos son iguales. Todos llevan a un punto de partida* (p. 53) y, sobre todo: *Cuando yo me muera, no me veré morir, por primera vez* (p. 49).

Siendo que nuestra Logia, como todas las logias, quiere extenderse, al primero que me preguntó «quién es Porchia» (y pues que determinadas señas exteriores me indicaban al posible futuro miembro) lo arrastré hasta la biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica para demostrarle, en primer lugar, que Porchia no es, como algunos sospechan, una metáfora o una entelequia. Inútil: de Porche François y su *Oeuvres poètiques complètes,* se pasaba a Pordichoft Jordán *Recuerdo de Siberia,* con total ignorancia de que entre uno y otro tendría que haber estado Porchia Antonio *Voces.* Me quedaba la posibilidad de prestarle mi propio ejemplar del libro —uno de los diez o quince que me permitieron los veinte kilos del avión—, pero ante la certeza de que en España tampoco se devuelven los libros prestados, preferí recordar: *Sí; también me resigno a no ser bueno, cuando no puedo ser bueno* (p. 48), y dejé que la Logia siguiera funcionando con sus miembros de siempre.

A la Logia, en realidad, la crearon los franceses. Cuando Roger Caillois tradujo y editó las *Voces* de Porchia y el libro resultante

---

* Todas las frases colocadas en bastardilla en este artículo son aforismos de Antonio Porchia, y el número que les sigue el de la página en que figuran en la edición más conocida de *Voces:* la de la Editorial «Francisco Colombo», Buenos Aires, 1965.

obtuvo por unanimidad el Premio Internacional del Club Francés del Libro, en 1949, quedaron echadas las bases y establecidos los signos identificatorios de la Logia; ambos se obtuvieron, como es natural, del mismo Porchia. Son, respectivamente: *Sí, trataré de ser. Porque creo que es orgullo no ser* (p. 32), y *En todas partes mi lado es el izquierdo. Nací de ese lado* (p. 96).

Cuenta D. J. Vogelmann, Gran Maestre de la Logia, en el prólogo de la edición de *Voces* que venimos citando, que entre sus primeros miembros figuraron André Breton, Henry Miller, y Raymond Queneau, siendo el mismo Vogelmann el primero en acordarle carácter esotérico, al decir: «a él, (a Porchia) le es aplicable lo que Max Brod dijo de Kafka: que no pertenece a la categoría de la literatura, sino de la santidad», aunque el honrado Vogelmann recuerda que ya su traductor Caillois observaba con asombro que los aforismos de Porchia eran comparables tan sólo con los de Lao Tse o de Kafka; los chinos y los judíos, ya se sabe, pertenecen más al mundo de la magia que al de la realidad.

Hoy, la Logia Antonio Porchia se mantiene dentro de unos límites más o menos estrechos. Cuando los iniciados pretendemos iniciar a alguien, solemos tropezar con la dificultad —o la excusa— que nos legó el mismo Porchia: *No, no entro. Porque si entro, no hay nadie* (página 32). Así la Logia subsiste a duras penas, e integrada, precisamente, por quienes hemos traicionado ese pensamiento, aunque también —oh, sabio— dejó justificaciones para nosotros: *Situado en alguna nebulosa lejana, hago lo que hago, para que el universal equilibrio de que soy parte no pierda el equilibrio* (p. 17), primero de los aforismos de *Voces* y ya citado en «La gran mateada de Onetti».

Como en toda Logia más o menos reciente, siempre hay alguien que conoció al Inspirador. Ese solo hecho le acuerda, entre nosotros, un respeto casi místico. Parece ser, verdaderamente, que —además de los que participaron de aquella gran mateada (Onetti, Macedonio Fernández, Saint Exupery, Borges, Sábato y Cortázar)—, algunos más conocieron a Porchia. Personalmente, he conocido a dos que le conocieron. El poeta Usandivaras me habló una vez de «un viejo único, mágico, ignorado, que vivía en algún lugar del suburbio bonaerense, casi andrajoso y seguramente sublime». Mario Camacho, profesor de literatura en La Plata, me dijo: «Hay un viejo que se llama Antonio Porchia; toca la guitarra y escribe, y si en vez de vivir en la Argentina viviera en Inglaterra, acá lo tendríamos como un Dios.» Aparte de la coincidencia admirativa, obsérvese que ambos lo califican de «viejo». La vejez, efectivamente, parece ser uno de los atributos de Porchia, porque ningún escrito ni ninguna referencia nos habla de

Porchia joven. Ello sería así porque: *Mi padre, al irse, regaló cincuenta años a mi niñez* (p. 18).

A los que conocieron a Porchia, seguimos, en orden de importancia dentro de la Logia, aquellos que tenemos en nuestro poder alguna carta de Porchia dirigida a nosotros. Me cuento entre esos privilegiados, razón por la cual mi carrera en la Logia comenzó directamente en el grado 15, de modo que, en la actualidad, ya debo estar remontando el grado 30. La letra menuda, casi incomprensible, del Porchia de los últimos años, suele despertar la admiración y el respeto místico de los iniciados. Una profesora de la Alianza Francesa de Rosario que entre los respectivos veinte kilos permitidos por su avión había incluido una primera edición del *Voces*, editado por Caillois en París, y que infructuosamente buscaba a otros miembros de la Logia en la propia patria de Porchia, quiso comprarme la carta en no sé cuántos francos franceses, seguramente muchos para el valor de nuestra desvalorizada moneda; le di, gratis, una fotocopia y un beso: *Pueden en mí, más que todos mis infinitos, mis tres o cuatro costumbres inocentes* (p. 62). En otra oportunidad, manifesté deseos de conocer a un muchacho que, según me contaban, acababa de volver de Europa, donde se había ganado la vida como cantor de tangos en Bonn, como payaso en Milán y como adivinador en Barcelona. Al entrar a mi casa, dijo: *Todo, lo grande de los pequeños. Nada: lo grande de los grandes* (p. 63). Nuestra amistad, a través de la Logia, quedó sellada para siempre. A nadie debe sorprender que, dos meses después de haber venido yo a vivir a Madrid, él también lo haya hecho, porque *Y si no pudiera alejarme de mí, no podría acercarme a nadie, a nada. Ni a mí* (p. 116). El *Voces* de él y el mío son los dos únicos que he visto en Madrid, aunque no dudo que se lo halla en la Biblioteca Nacional y que, ignorados, existen en España otros miembros de la Logia. Tampoco mi amigo presta su *Voces*, y a veces, entre mate y mate, recuerda cosas como: *Quien no sabe creer, no debiera saber* (p. 43). Debe andar por el grado 22, y también envidia mi carta. Puedo revelar algunos de los ritos de iniciación de la Logia Antonio Porchia. En primer lugar, hay que poseer un ejemplar de *Voces* en cualquier idioma, otra razón que ha impedido la rápida extensión de la Logia, ya que las ediciones de *Voces* son sumamente escasas. En segundo lugar, mediante una serie de experiencias prácticas, entre las que se cuentan la no capacidad para enriquecerse, la dificultad para entender a Einstein partiendo de las matemáticas o de la física, etc., se comprueba que el aspirante está plena e inconscientemente de acuerdo con aquello de *En lo superficial, si no eres superficial, necesitas que te lleve de la mano alguien*

superficial (p. 72). Los otros ritos —los secretos— no me es dable revelarlos aquí, pero puedo, al respecto, dar alguna orientación: tienen mucho que ver con el aforismo *La tierra ha perdido, conmigo, un puñado de tierra* (p. 83).

La sede de la Logia solamente se da a conocer a quienes alcanzan el grado 33. Personalmente —como la mayoría de los argentinos— he pensado que la sede está en París. Pero últimamente he dejado de creerlo, y aunque paso horas imaginando ese lugar secreto y perfecto, no logro adivinarlo. Algunos afirman que no es verdad que los grados 33 sean instruidos sobre el lugar de la sede, sino que, al contrario, se alcanza automáticamente tal grado si uno lo descubre.

Pero, sea como sea, quienes están fuera de la Logia, o quienes, dentro de ella, no hemos alcanzado el grado 33, podemos decir igualmente: *He llegado a un paso de todo. Y aquí me quedo, lejos de todo, un paso* (p. 36). A un paso de intuir, siquiera, la existencia de la Logia; a un paso de entrar a ella, o a un paso de conocer su Sede. Es lo mismo: *Antes de recorrer mi camino, yo era mi camino* (p. 17).

II

Partiendo de un par de datos estimados como ciertos (nació en Italia, vivió en Argentina), intentaré construir una biografía de Antonio Porchia, apócrifa, por supuesto, como corresponde a quien dijo: *En mi viaje por esta selva de números que llaman mundo, llevo un cero a modo de linterna* (p. 36), y *Quise alcanzar lo derecho por sendas derechas. Y así comencé a vivir equivocado* (p. 63). Mi biografía apócrifa de Antonio Porchia, pues, resultará no sólo verosímil, sino, inclusive, cierta. La única, tal vez, que aceptaría Porchia, porque *Cuando haya dejado de existir no habré existido nunca* (p. 78). Luego inventarle una biografía tendrá, por lo menos, el valor de la invención.

Ignoro, por otra parte, si alguien, en el prólogo de alguna edición europea de *Voces* o en los suplementos literarios de *La Nación* o *La Prensa* se ocupó con meticulosidad de las intrascendencias humanas, esas, precisamente, que suelen disminuir a los hombres grandes: nació en tal parte, viajó a tal otra, tuvo cuatro hijos, como si no existiera la maravilla ya citada en la primera parte de este artículo: *Antes de recorrer mi camino yo era mi camino*, y esta otra: *Mi nacer aquí, ¿dónde habrá sido morir? Y mi morir aquí, ¿dónde será nacer?* (página 67), tan tremendamente humildes ante ese Dios colosal para quien, sin duda, no cuentan las fechas ni los meros actos que los

hombres creemos actos de los hombres, cuando hay quien ha dicho: *Tanto universo, tanto universo para hacer funcionar un cerebro, un pobre cerebro* (p. 65).

Sobradamente sé (por algo no he alcanzado el grado 33 en la Logia) que mi biografía de Porchia, por más apócrifa que sea —o precisamente por eso— ha de detenerse en trivialidades.

La presunción de que Porchia la aceptaría se basa solamente en la suprema bondad que trasciende de toda su obra, aunque, como Vogelmann («Unicamente quien pudiera decir el valor de estas *Voces* en una breve, concisa y dúctil sentencia comparable a ellas, merecería realmente el privilegio de prologarlas»), yo también debo decir: sólo quien pudiera resumir en un aforismo como los de Porchia la vida de Porchia, merecería el privilegio de escribir su biografía. ¿De escribirla? ¿O de hallarla, ya hecha, entre sus *Voces?* Intentémoslo: *Y sigo matando lo malo que hay en mí, para seguir siendo un santo, un suicida o un asesino* (p. 77); *Iría al paraíso, pero con mi infierno; solo, no* (p. 69); *A unas pocas cosas mías que dejé, ¡cuántas cosas mías no las dejaron!* (p. 75); *Algunos, adelantándose a todos, van ganando el desierto* (p. 92); *Islas, puentes y alas: mis tres vidas separadas. Mis tres muertes unidas* (p. 113).

Creo que sí: la grande, perfecta, ultrabreve biografía de Porchia ya está escrita, y todo cuanto yo haga en ese sentido, pues, es inútil. Mas... *Te depuras, te depuras... ¡Cuidado! Podría no quedar nada* (página 70), y *Tus manos, ya casi sin tierra. Pronto no se verán tus manos* (p. 66).

¡Ay, divino Porchia! Te lo pregunto a ti: ¿debo o no debo proseguir con tu biografía? ¿Tan cierto, tan tremendamente cierto es aquello de: *Si pudiera dejar todo como está, sin mover ni una estrella, ni una nube. ¡Ah, si pudiera!?* (p. 45).

Prosigo. Prosigo porque *A veces lo que deseo y lo que no deseo se hacen tantas concesiones que llegan a parecerse* (p. 118).

Porchia (he oído «Porquia», «Porchia», «Porcha» y hasta «Porsha») nació en Italia. ¿Del Sur, donde penetra lo griego, o del Norte, de las altas montañas del Piamonte? De Roma, no. Los romanos no emigraban a la Argentina: sólo emigran los pobres y los perseguidos. Del Sur, pues, o del Norte. ¿Cómo lo imagino? Lo imagino alto y delgado, de ojos claros. Era del Norte, incuestionablemente.

Fue a Argentina a fines del siglo pasado, llevado por sus padres, cuando los españoles e italianos emigraban por millones. Fue niño, pero no tanto como para no fijar el mar en sus retinas: *Eramos yo y el mar. Y el mar estaba solo y solo yo. Uno de los dos faltaba* (p. 30).

El padre murió pronto (el ya citado *Mi padre, al irse, regaló cincuenta años a mi niñez)*, consumido de nostalgia, trabajo, necesidades y tuberculosis. Las causales de su muerte, simple aproximación estadística.

Jamás los Porchia, ni antes ni después de la muerte del padre, se van de Buenos Aires: la pampa, la planicie enorme y desesperada, no está dicha como referencia concreta en ninguno de sus aforismos, y la pampa, ya se sabe, cae sobre las cabezas como una plancha de acero. En la pampa, además, no había hambre. Podía no haber medicinas ni escuelas; sí soledad y miedo, pero no hambre. ¡Y cuánta hambre pasó Porchia niño!: *Mi primer mundo lo hallé todo en mi escaso pan* (p. 18); *Dios mío, casi no he creído nunca en ti, pero siempre te he amado* (p. 20); *Los niños que nadie lleva de la mano son los niños que saben que son niños* (p. 82). Insisto: el hambre de los inmigrantes, en la Argentina, fue siempre ciudadano. No; los Porchia no salieron de Buenos Aires, y menos después de morir el padre: el campo es cosa de hombres.

Vinieron, pues, los oficios del niño pobre de la ciudad: mandadero, vendedor de diarios, lavador de copas. Los hermanos (no entiendo una familia de italianos inmigrantes no numerosa) fueron albañiles o herreros. Antonio también fue albañil. No sé por qué lo imagino albañil a Porchia. Sólo, acaso, porque las Logias siempre tuvieron mucho que ver con la albañilería; porque la albañilería, en la Argentina, estuvo reservada a los italianos, o simplemente porque amo a la albañilería.

Pero antes de ser albañil fue vendedor de diarios; «canillita», como los bautizó para siempre Florencio Sánchez. ¿Fue Porchia, tal vez, el personaje florenciano? Ya dijimos que era flaco, que pasaba hombre. Sus «canillas» (piernas) habrán sido flaquitas. Más que la corroboración de fechas y lugares para robustecer esta descabellada hipótesis, me interesa, aquí también, la «inocente costumbre» de imaginar. Total, *La montaña que he levantado me pide un grano de arena para mantenerse en pie* (p. 49). No sé por qué no habría de dárselo.

¿Y la guitarra? ¿La aprendió a tocar en las largas siestas en que se quedaba solo con algún resero en el almacén de la esquina rosada de Borges, cuando ya había terminado de lavar las copas y de barrer el piso? ¿O de algún compadrito que en el conventillo de San Telmo vivía en la pieza de al lado? ¿O, ya mozo, se pagó los estudios con algún profesor de corbata voladora? ¿O tal vez, cuando una guitarra cayó en sus manos por primera vez ya sabía tocarla, desde siempre? Me gustan las cuatro posibilidades, y así las dejo: *Quien abre todas las puertas, puede cerrarlas todas* (p. 100).

Amó —creo— aparte de amar todas las cosas: *Que tuve todo lo sé, no por lo que tuve. Lo sé porque después no tuve más* (p. 105); *Yo también tuve un verano y me quemé en su nombre* (p. 78); *Quien te quiere, si te quisiera solamente a ti, no podría quererte, porque no sabría como a quién ni como a qué quererte* (p. 70); *El amor que no es todo dolor, no es todo amor* (p. 84). Intuyo, en esto, una mujer de por medio. Una mujer que, de pronto, le devolvió a su soledad. ¿Al parirle el primer hijo? Quizá.

Solo. No: solo no. Cuando se vive se es, por lo menos, dos: *Yo y lo demás, cuando no me derrumbo, somos como dos, y cuando me derrumbo, somos como uno* (p. 71). Pero como se está solo, la palabra a usar es «solos». Solos, sí, es una palabra total: de adelante hacia atrás, de atrás hacia delante, leyendo la página en forma normal o dándole vuelta. Con mucho, la palabra más perfecta del mundo. Además, esto se publica en España, y los españoles son tan afectos al plural que mi padre —castellano viejo— rezongaba: «¡Cómo sois!», y la travesura la había hecho yo solo. Así, ¡qué solos estuvieron Porchia y lo demás! El, y los otros mundos que lo habitaban; los fantasmas precisos; la pobreza; los misteriosos hombres de la calle; la humedad de las paredes; su tremendo, desvelado alerta para captar las voces del infinito con ingenuidad de santo; su guitarra y su mate: *Quien no llena su mundo de fantasmas se queda solo* (p. 27); *Mi pobreza no es total: falto yo* (p. 19); *Extraños, extraños, extraños, un infinito de extraños. Y yo, un extraño, solo* (p. 58); *Cuando me encuentro con alguna idea que no es de este mundo, siento como si se ensanchara este mundo* (p. 30); *Un poco de ingenuidad nunca se aparta de mí. Y es ella la que me protege* (p. 19); *El árbol está solo, la nube está sola. Todo está solo cuando yo estoy solo* (p. 40); *Mi última creencia es sufrir. Y comienzo a creer que no sufro* (p. 65); *Mi soledad, a veces creo que la hace lo que no existe, no lo que me falta. Y tal vez mi soledad no existe y yo la vivo de más* (p. 79).

Y así siguió solo y pobre (solos y riquísimos él y su mundo secreto), recibiendo a veces —o haciendo— la visita al amigo que indefectiblemente terminaba urgiéndole la publicación en libro de los papelitos sueltos donde habrá anotado esas frases que (decía) él no era capaz de hacer, sino que le surgían hechas, perfectamente acabadas y pulidas, viéndose a sí mismo cada vez más descarnado, transparente, presintiendo que estaba llegando al eterno recomienzo y que, en el último instante, sería incapaz de escribir el aforismo máximo que le estarían gritando al oído, tremendamente cansado, implorante del descanso que, según afirman, sólo alcanzan unos pocos, y ni siquiera él que ya sabía que *El viaje: un partir de mí un infinito de distan-*

cias infinitas y un arribar a mí (p. 132), y que se desesperanzaba: *Cuando no sea más nada, ¿no seré más nada? ¡Cómo quisiera no ser más nada cuando no sea más nada!*, con que concluye este libro imprescindible que alguna vez, en la Logia, reeditaremos masivamente, aunque *Si es, como parece ser, una sola verdad todo, no hallarás tu verdad, tu propia verdad, en nada* (p. 81). Pero vale la pena. O la alegría, como diría aquella profesora de francés que me pidió la carta de Porchia, carta que se reproduce como parte de este artículo, que no tiene fecha, pero que recibí —dado que me agradece un libro del 63— en ese mismo año o el siguiente. Poco después, murió.— *GUILLERMO RODRIGUEZ (Feijoo, 18, 4.° izqda. MADRID).*

EL PROPOSITO DEL «CAUTIVERIO FELIZ» Y LA CRITICA

A pesar de la amplia difusión de que gozó el *Cautiverio feliz* (c. 1673), de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-1682?) durante los años subsiguientes a su aparición (1), el manuscrito permaneció inédito hasta que Diego Barros Arana se encargó de su primera edición en 1863 (2). Después vieron luz dos versiones abreviadas de la obra *El «Cautiverio feliz» de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán* (1948), de Angel Custodio González, y *Bascuñán, el cautivo* (1948), de Alejandro Vicuña (3). Ambas abarcan solamente el período en que el autor fue prisionero de los araucanos; la primera enfoca el relato como novela, y la segunda como autobiografía.

Si estudiamos la reacción de la crítica ante esta obra chilena, no es difícil comprender por qué a partir de su primera edición sólo se ha hecho hincapié en el pintoresco cautiverio de Pineda y Bascuñán. Sus planteamientos morales basados en la Biblia o en citas de los Padres de la Iglesia y de la antigüedad clásica han sido calificados como inne-

(1) Véase José Toribio Medina: *Historia de la literatura colonial de Chile* (Santiago de Chile: Imprenta de la librería del Mercurio, 1978), II, 334), y Néstor Meza Villalobos: *La conciencia política chilena durante la monarquía* (Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales, 1958), p. 141.

(2) Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán: *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*, con introducción y notas de Diego Barros Arana (Santiago de Chile: Imprenta Ferrocarril, 1863). Citamos por esta edición.

(3) Angel Custodio González, ed.: *El «Cautiverio feliz» de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1948), y Alejandro Vicuña, ed.: *Bascuñán, el cautivo* (Santiago de Chile: Nascimiento, 1948).

cesarias adiciones a esa obra que podría haber sido la primera novela hispanoamericana.

En su introducción a la única edición completa del libro, el crítico chileno Diego Barros Arana enjuicia duramente a Núñez de Pineda y Bascuñán. Lo critica por hacer gala de su sapiencia. Aunque su propósito principal es narrar su cautiverio, no puede controlar su deseo de moralizar sobre los acontecimientos, opinar y esgrimir su conocimiento de autores latinos, de teología, de la Biblia y de los Padres de la Iglesia. Barros Arana encuentra atinada la relación de pormenores de la vida doméstica indígena, pero termina calificando a su compatriota de «difuso, vulgar y pesado», pues nos «dejó un libro informe en que lo útil está perdido en medio de páginas cuya lectura fatiga nuestra atención» (4).

En 1873, Vicente Aguirre, en un estudio detallado del *Cautiverio feliz* en *La Estrella de Chile,* explica correctamente que el propósito del autor es aclarar y subrayar las razones que prolongan las guerras del Arauco en detrimento de los habitantes de Chile —tanto españoles y criollos como indios— y de los reinos de su majestad en América. También reconoce el esfuerzo de Pineda y Bascuñán para interrelacionar el relato del cautiverio con los razonamientos filosóficos-morales. Pero a pesar de haber acertado al señalar el propósito de la obra y la conexión de dos de sus importantes componentes, Aguirre concluye comparándola con un hombre «de dos cabezas». Cree que el autor, en vez de escribir un libro sobre su cautiverio y otro sobre las guerras de Chile, escribió sólo uno (5). Miguel Luis Amunátegui, por su parte, califica la lectura del *Cautiverio feliz* de pesada e indigesta, pero reconoce el valor de los datos sobre la condición de los indígenas y la vida de los españoles. Como Barros Arana, cree que su defecto capital radica en la exuberancia de citas no relacionadas con la narración, que afean sus páginas y molestan al lector. Sin tener en cuenta otros aportes de la literatura coetánea, Amunátegui llama a su compatriota «rara ave canora extraviada en una floresta sombría, donde no se escuchaban otros gorjeos que los silbidos de las fieras y los gritos de combate» (6).

Para José Toribio Medina, el propósito de Núñez de Pineda y Bascuñán es claro: desea presentar una relación verídica de las guerras de Chile. Opina que la obra fue muy popular en su época porque los lectores encontraban muy de su agrado las aventuras del cautiverio

---

(4) Barros Arana, pp. v-vii.

(5) Vicente Aguirre: «El *Cautiverio feliz* de Bascuñán», *La Estrella de Chile,* VI (1873), pp. 582-598.

(6) Miguel Luis Amunátegui: *Ensayos biográficos,* IV (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1896), pp. 307, 330-331.

tanto como «la construcción moral, religiosa y erudita que era inseparable de todo escritor que aspiraba a demostrar que no era ignorante». Con todo, para Medina el despliegue de erudición es pesado, por eso «si el autor se hubiese limitado simplemente a contarnos con su estilo admirablemente sencillo y verdadero la relación de sus aventuras entre los indios araucanos, su obra no habría desmerecido figurar en la literatura de las naciones más cultas de cualquier tiempo» (7).

Otros, en cambio, son menos severos: Mariano Picón Salas considera que el autor se vio obligado a incluir las digresiones para contrarrestar prohibiciones que frustraban el intelecto colonial; y su inclusión evita que el *Cautiverio feliz* sea una verdadera novela (8). Otro crítico, Angel Custodio González, en su «Introducción» a la versión abreviada de la obra, sostiene que ella es «una agradable y simple novelita sin pretensiones», cuyo autor «no pretendió hacer una obra de arte, sino más bien un muestrario crítico- ejemplar de las guerras del Arauco y del Gobierno habido en Chile, contando de paso sus experiencias» (9). En el prólogo a su versión abreviada del *Cautiverio feliz,* Alejandro Vicuña observa que las abundantes digresiones políticas y religiosas pueden muy bien dejarse a un lado sin perturbar la unidad de su obra (10). Alone [Hernán Díaz Arrieta] coincide con Vicente Aguirre. Ve él dos partes bien definidas y discernibles en la obra: la historia del prisionero y la serie de sentencias del autor en apoyo de sus reflexiones (11). Núñez de Pineda es para Alone un memorialista que recuenta su cautiverio (12).

Miguel Angel Vega también afirma que esa importante obra chilena posee los atributos de una novela, cuyo valor estriba en: 1) su delicada y sobria visión del paisaje chileno; 2) la caracterización de los caciques que se mueven con vida propia, y 3) el relato de las costumbres araucanas, salpicado de vocablos mapuches que dan a la obra un carácter vernacular (13). Francisco Dussuel Díaz la considera una novela apasionante, aunque afeada por digresiones morales y eruditas mal colocadas por el apasionamiento del autor (14). Pedro Henríquez

---

(7) Medina, II, pp. 334-335.

(8) Mariano Picón Salás: *De la Conquista a la Independencia,* 2.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1969), p. 119.

(9) Angel Custodio González, pp. 36-40.

(10) Vicuña, pp. 8-9.

(11) Alone [Hernán Díaz Arrieta]: *Historia personal de la literatura chilena* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954), pp. 73-86.

(12) Alone [Hernán Díaz Arrieta]: *Memoralistas chilenos* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1960), p. 5.

(13) Miguel Angel Vega: *Literatura de la conquista y de la colonia* (Santiago de Chile: Nascimiento, 1954), pp. 120-121.

(14) Francisco Dussuel Díaz: *Literatura chilena del siglo XVI al XIX* (Santiago de Chile: Ediciones Paulinas, 1959), I, pp. 78-81.

Ureña también la ve como una historia en que «la biografía y la anécdota adquieren carácter novelesco, voluntaria o involuntariamente» (15). Luis Alberto Sánchez coincide con la mayoría de los críticos cuando afirma que el escritor tuvo a su alcance el material para hacer una excelente ficción narrativa, pero que el «prurito eclesiástico y la petulancia de su sabiondez» manifestados en las largas digresiones, frustran la obra (16). Por su parte, Néstor Meza la juzga con criterio sociopolítico para concluir que su autor la escribió principalmente para denunciar los abusos de las autoridades españolas (17).

Para Enrique Anderson Imbert las memorias de Núñez de Pineda y Bascuñán son casi novelescas por su expectativa. El ve otro factor importante en la intención doctrinaria de los diálogos con los caciques araucanos, en los que se intercambian ideas y recuerdos. Pero, como otros, cree que las reflexiones moralizantes diluyen la narración (18). El *Cautiverio feliz,* según Concha Meléndez, alcanza «la más lograda aproximación a la forma novelesca» en el siglo XVII de Hispanoamérica y si se eliminan sus digresiones, el relato se torna «en una amable narración autobiográfica, donde en numerosos cuadros realistas se describen las costumbres y el carácter de los indios con simpatía» (19).

Resumiendo, los estudiosos citados coinciden en que los razonamientos morales y filosóficos se podrían omitir sin dañar la unidad de la obra. Consecuentes con este juicio se han publicado dos ediciones abreviadas aparte de la edición completa de 1863. Sin embargo, si analizamos el propósito del autor podremos entender el importante papel que desempeñan los razonamientos y concluir que un estudio serio de esta obra chilena no puede realizarse sin tener en cuenta la interrelación de las digresiones y del relato del cautiverio.

Nosotros, por nuestra parte, desde las primeras páginas del *Cautiverio feliz* notamos la preocupación de su autor por decir la verdad. Precisamente explica que una de las razones por las que escribe sobre Chile y su hisotria es: «El haber reconocido algunos escritores y obras de historia que han salido a la luz y están para salir, de algunos acaecimientos de esta guerra de Chile, tan ajenos de la verdad como llevados de la adulación los más, y otros del propio interés y del que han adquirido por sus letras» (p. 2). Califica a tales escritores de

---

(15) Pedro Henríquez Ureña: *Ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1952), p. 65.

(16) Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América* (Madrid: Gredos, 1957), I, pp. 81-88.

(17) Meza Villalobos, p. 162.

(18) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), I, pp. 91-94.

(19) Concha Meléndez: *La novela indianista en Hispanoamérica*, 2.ª ed. (San Juan: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961), pp. 31-33.

«fabulosos» y nota que el mundo puede prescindir de ellos, pues de sus escritos sólo puede originarse una visión equivocada de las guerras de Chile y el descrédito de los que han servido al rey. Núñez de Pineda y Bascuñán, usando una metáfora de su época, reconoce que la verdad es «la mejor medicina» para curar y combatir la mentira, la hipocresía y la adulación (pp. 2-3).

Su fuerte deseo de presentar una relación verdadera lo explica así: «Supuesto que el principal blanco a que se encaminan mis discursos no es otro que hacer las verdades patentes. Con que daremos principio a mi *Cautiverio feliz,* de donde sacaremos el fundamento de la dilación de esta guerra de Chile, pues lo uno y otro viene a ser directo blanco de este libro» (p. 5). La narración de su cautiverio le servirá de trampolín para dar en el «blanco» y cumplir su decantado propósito: hacer un recuento verdadero de las causas que prolongan las guerras de Chile. De este relato «iremos sacando lo que habremos menester para la principal proposición de este libro» (p. 7). Recalca su propósito: «Supuesto que el principal que tiene este libro por objeto, no es otro que dar a entender las causas y fundamentos que hallo para la dilación de esta guerra de Chile» (p. 93).

El pintoresco relato le ofrece a nuestro autor abundantes ejemplos para sustentar su tesis. Núñez de Pineda y Bascuñán le atribuye a esta parte del libro un papel importante no por su calidad autobiográfica o entretenimiento: el relato ofrecerá «varias y ajustadas materias de que sacar muy rectas hilaciones para la proposición de nuestro libro» (página 300). La interrelación de la narración con el propósito de la obra se recalca frecuentemente: «De la conversación de nuestro viejo Quilabelo [caudillo araucano] vamos sacando algunas consecuencias directamente encaminadas a la dilación de esta guerra de Chile, que es el principal blanco a que este verdadero libro se encamina» (p. 336). El relato del cautiverio sirve de marco general en el que el autor encuadra el conflicto chileno. Núñez de Pineda y Bascuñán se vale de este recurso para reforzar sus argumentos y darles verosimilitud. Por medio del diálogo, narrando la vida y opiniones de araucanos y españoles, presenta una variada perspectiva del problema. Hay entonces menos probabilidad de que sus argumentos se interpreten sólo como las quejas de un esforzado y olvidado soldado español. No hay duda que para el autor los razonamientos filosóficos morales son parte integral de la obra: «ellos son el principal fundamento de este libro» (p. 365).

Entonces, los razonamientos sustentan la tesis del autor y colocan la narración en un plano más amplio. Los males que aquejan a Chile no son exclusivos de esa época; ellos son patrimonio del género humano y han sido tratados en otras épocas. El autor relaciona sus

experiencias personales —los meses en que estuvo prisionero de los araucanos, en particular— con los problemas chilenos. Mezclando estos dos componentes —razonamientos y cautiverio— expone las verdaderas causas que prolongan las guerras del Arauco. Y se vale de los razonamientos para sustentar su punto de vista y subrayar la universalidad de su crítica.

Ejemplo de esto lo encontramos en el capítulo VII, en que Núñez de Pineda y Bascuñán critica la corrupción administrativa y sostiene que no ha leído explicación de la generalizada idea «de que el superior que gobierna, de cualquier suerte que lo haga, debe ser acatado de todos con veneración y respeto» (p. 115). En el capítulo VIII se vale de citas bíblicas y de los Padres de la Iglesia para censurar a las autoridades que no gobiernan bien: 1) quitando el premio a quien lo merece; 2) no atendiendo a los mandatos del rey, y 3) haciendo lo que se les antoja. La consecuencia de estas malas acciones es la ruina del país y el perjuicio del rey y de sus súbditos leales. Después de narrar sus experiencias personales y analizar el caso particular de Chile, nuestro autor, ayudado por los razonamientos, condena la mala administración de ese reino austral y pasa a hacer una generalización universal sobre los malos gobiernos.

Aunque las digresiones son largas, el autor sostiene que de los diversos argumentos y ejemplos presentados en ellas, el lector puede sacar conclusiones que importan para explicar y ampliar su tesis. Al exponer las causas que dilatan las guerras del Arauco, Núñez de Pineda y Bascuñán ataca las flaquezas humanas y exhorta a la lucha para subsanar las injusticias que de ellas resultan (p. 119). Los razonamientos se convierten en valioso apoyo de sus argumentos. Y también le permiten, como lo exigía la literatura coetánea, mostrar su amplia cultura.

Una vez aclarado el propósito de los razonamientos podemos comprender su interrelación con el relato del cautiverio. Para sustentar su exposición del problema chileno el autor inserta las experiencias de su propio cautiverio. Los razonamientos no sobran; recalcan los juicios de Núñez de Pineda y Bascuñán y ubican los problemas de Chile en el amplio marco de antiguos males que han aquejado a la Humanidad. Teniendo en cuenta el punto de vista del chileno sobre las «obras fabulosas», su deseo de decir la verdad y por qué escribe, el *Cautiverio feliz* no puede clasificarse de «novela frustrada» (20), o de «simple novelita sin pretensiones» (21). Tampoco podemos mutilar la

---

(20) Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1953), p. 100.
(21) Angel Custodio González, pp. 36-39.

obra separando la narración de los razonamientos para complacer el gusto contemporáneo.

El *Cautiverio feliz* es una relación política en forma de tratado y memorial por su intención y estructura. Su autor desea hacer llegar al rey su versión de la situación chilena y también de las injusticias que se han cometido con él (22). Núñez de Pineda y Bascuñán relata hechos verdaderos de las guerras del Arauco, ilustrados con sus experiencias personales y analizados a la luz de la Biblia, la patrística y el conocimiento clásico. Intercalada en su exposición de los males de Chile está la amarga queja de un súbdito leal, injustamente olvidado a pesar de sus servicios a la Corona. Lo sorprendente es que en una obra que no pretende ser «fabulosa», asomen variados aspectos novelescos.—*RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ (60 Sutton Pl. So.-12, Js. NEW YORK, N. Y. 10022, USA).*

TRES NOTAS SOBRE ARTE

LA PINTURA DE JUAN FRANCISCO TORO DE JUANAS

No son muy frecuentes las exposiciones de Francisco Toro de Juanas y por ello cada nueva aparición requiere que tomemos conciencia de lo que significa como obra de uno de nuestros realistas más interesantes.

En esta última aparición la obra del artista se articula en tres dimensiones diferentes: por un lado, presenta algunas muestras de su gran dominio del retrato en el que ha llegado a definir dos dimensiones totalmente distintas; en segundo término ofrece paisajes igualmente caracterizados por una búsqueda no sólo temática, sino morfológica; en un tercer aspecto, el género tradicional, es el desnudo, se ve igualmente explorado por este artista, y, por último, una investigación de la naturaleza muerta afirma y demuestra sus posibilidades de buscador de un repertorio de técnicas plásticas al servicio de una interpretación real hasta lo inquietante.

El retrato es para Francisco Toro la agenda de una doble tarea; por un lado, se plantea la realización de una iconografía del personaje que desde los aspectos exteriores intenta investigar la realidad

(22) Sergio Correa Bello: *El «Cautiverio feliz» en la vida política chilena del siglo XVII* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1965), pp. 37, 67.

interna y traslucirla mediante la precisión del gesto y la exaltación de un aspecto en el vestido, el porte, la actitud o la expresión. Esta pintura, que casi siempre responde al encargo y está, por lo tanto, subordinada al requerimiento del retratado, ha caído en nuestros últimos tiempos en un totalmente injustificado menosprecio, porque en realidad la respuesta a esta serie de imperativos y el planteamiento de una superación de ellos tiene lógicamente que dar por resultado una auténtica obra de arte.

Por otro lado, y éste es el escenario de la gran contribución del artista al retrato contemporáneo, su pintura se ordena en la reproducción de imágenes humanas que le son conocidas, y entonces el proceso de planteamiento del retrato se convierte en el anverso del anterior, el artista comienza por situarse en el fondo de su personaje que es usualmente persona que participa de su amistad y de su afecto y la pintura emerge desde los estratos más profundos del personaje iluminando el cuadro con su humanidad.

El paisaje es principalmente el resultado de una elección, o bien por su placidez o por la remota tragedia geológica que la tierra transmite, es, por lo tanto, un paisaje de sosiego o de tensión, de paz o de guerra, paisaje que se recuerda como escenario de un descanso o como posible asiento de una pesadilla.

El menos realista en su concepción y realización de los géneros que Francisco Toro practica es el desnudo; articulado en dos dimensiones distintas, por un lado un desnudo aparentemente naturalista pero en realidad cargado de implicaciones simbólicas, por otro un desnudo en composición con otras figuras, temático y que acerca al artista al expresionismo figurativo.

Pero la pintura de este artista alcanza su dimensión más importante al referirse a la búsqueda de un mundo, un acento y una dimensión propia, cuando se instala de una manera directa sobre la naturaleza muerta y la entiende y la practica como campo de una investigación. En este sentido, es en el que de manera más considerable hay que recordar el nombre de este artista para una historia de nuestro realismo contemporáneo, porque su realismo no es en absoluto epitelial, sino que, por el contrario, se basa en una concepción de una extraordinaria profundidad que canaliza desde la comprensión racional del espacio pictórico como el territorio de una construcción, y por ello antes de remitirnos a la realidad representada y en algunos casos exaltada, el artista se plantea una distribución de la pintura en el espacio que sería armoniosa y exacta aun careciendo de referencia a lo real y en la que nace el equilibrio y la belleza que caracteriza esta obra.

UNA GRAN PRESENCIA DE LA PINTURA CATALANA

La Galería Frontera ha presentado una excepcional exposición sobre la pintura catalana contemporánea, que ha venido a coincidir con la aparición del libro de José María Garrut sobre el mismo tema. La exposición, ceñida a los nombres de treinta artistas, cubría una etapa significativa del arte catalán: el libro pone al día la perspectiva entera de esta pintura.

En la exposición se presentaban obras de Benet, Bosch Roger, Brotat, Capdevila, Cardona Torrandel, Clavé, Creixams, Estruga, García Llort, Gastó, Girona, Grau Sala, Guansé, Godiol, Guinovart, Humber, Junyer, Mallol Suazo, Mercadé, Mompoy, Pruna, Rafols, Rogent, Sacharoff, Sales, Serra, Sunyer, Sucre, Togores y Villá. Esta reunión de obras servía para definir las características esenciales de diversos momentos de la pintura catalana en los que por unas u otras circunstancias se dio un arte de plenitud, se produjo un movimiento lleno de exuberancia y riqueza y se integraron factores diversos en el cumplimiento de unos mismos objetivos comunes: por un lado la realización de unos ideales estéticos, y por otro la satisfacción de unas determinadas urgencias y necesidades de mercado.

Lo que Cataluña representa en el horizonte de la creación estética de nuestro tiempo queda plenamente reflejado en la diversidad de tendencias e intenciones que estas obras van evidenciando. El significado que alcanzaron artistas como Mercadé o Bosch Roger, entra en contraste con el mensaje de otros artistas de nuestro tiempo, como Guansé, Cardona Torrandel y Oscar Estruga. En uno u otro momento los artistas no están evidenciando solamente una temática, sino descubriendo toda la dilatada teoría de un modo de hacer y de instrumentar su participación en el contexto de una sociedad.

De estos treinta artistas, e igualmente en las distintas referencias que a lo largo de dos siglos de pintura catalana ha reunido José María Garrut, algunas figuras destacan de manera peculiar, y de ellas en esta ocasión el espectador se fija acentuadamente en la obra de Juan Brotat, rigurosa, bien realizada, definida por un orden de imagen realmente excepcional, transmitiendo la inquietud y la tensión de unas figuras de acento mágico, difícilmente definibles, sobre las que la mirada va una y otra vez en el intento de despejar un enigma.

Pero también está en la exposición y en las páginas del libro de Garrut ese artista sobrio y magnífico que se llama Pedro Gastó, del que una exposición reciente en Madrid nos ha documentado acerca de su profundo sobrenaturalismo. Gastó, pintor que se encuentra situado en un territorio indeciso entre el expresionismo y el realismo,

es, y cada día lo hace más evidente, una de las figuras colosales de nuestra pintura contemporánea.

Por estas aportaciones, por lo que la trayectoria de la Galería Frontera representa como integración de objetivos culturales en la tarea normal de una empresa comercializadora de obras de arte, y por al excelente labor que Ibérico Europea de Ediciones lleva a cabo en el campo editorial, este doble acontecimiento de la exposición y el libro sobre el arte catalán de nuestro tiempo merece todos los elogios y atenciones.

LA PINTURA DE VICENTE COLOM

La pintura que nos ofrece Vicente Colom parece surgir desde una bruma que puede ser la del recuerdo y se inicia con unos dibujos en los que las figuras se disuelven quedando sólo de ellas sus elementos esenciales, el instrumento de música, la silla, cualquier cosa que evoque la vida cotidiana y sus distintos aspectos, que extraiga una apariencia del mundo de lo olvidado.

Igualmente, los paisajes de Colom constituyen imágenes instantáneas sutilmente captadas, que enlazan todo el contexto de una obra actual con el proceso y la trayectoria del mejor instantismo valenciano, cuadros que definen una atmósfera, que determinan un entorno de una vivencia, cambio fundamental de un paisaje considerado como lugar que se mira y que queda sustituido por un paisaje entendido como lugar en donde se vive.

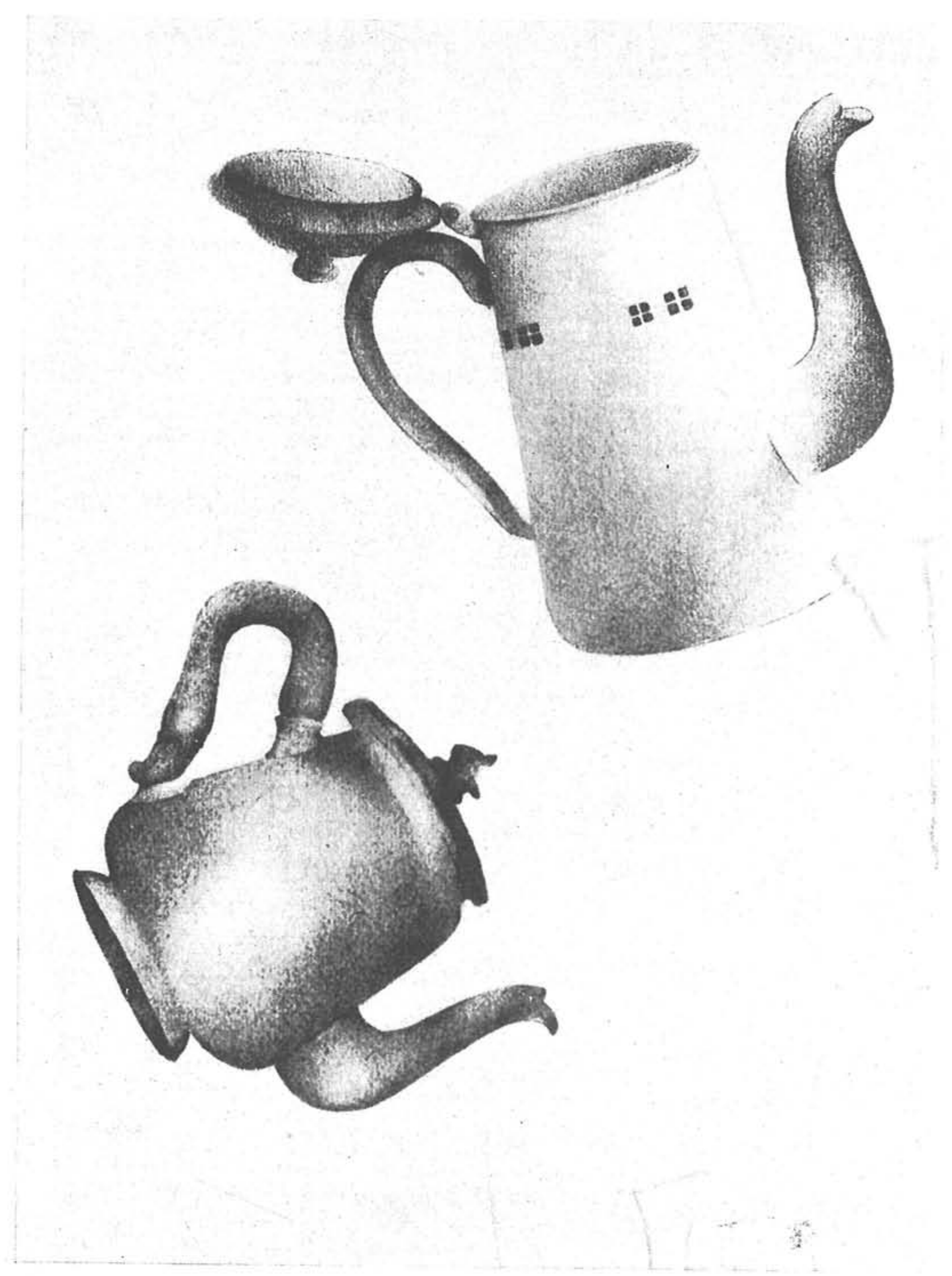
En esta pintura hay un gozo de enfrentar plásticamente la esencia de la mañana, de mirar al día considerándolo una realidad milagrosa e inefable sobre la que la mirada va decantando un color, va definiendo una forma, como si progresivamente el espectador se acercara, se integrara, se introdujera en la proposición que la pintura le hace.

Los límites del cuadro se convierten en una frontera de sensación; todavía en esta fase de su trabajo el artista no agota su proceso de integración y dominio de la realidad, deja todavía muchos elementos para que el ejercicio de la visión imagine aquello que voluntariamente se ha omitido, que casi mágicamente se ha insinuado.

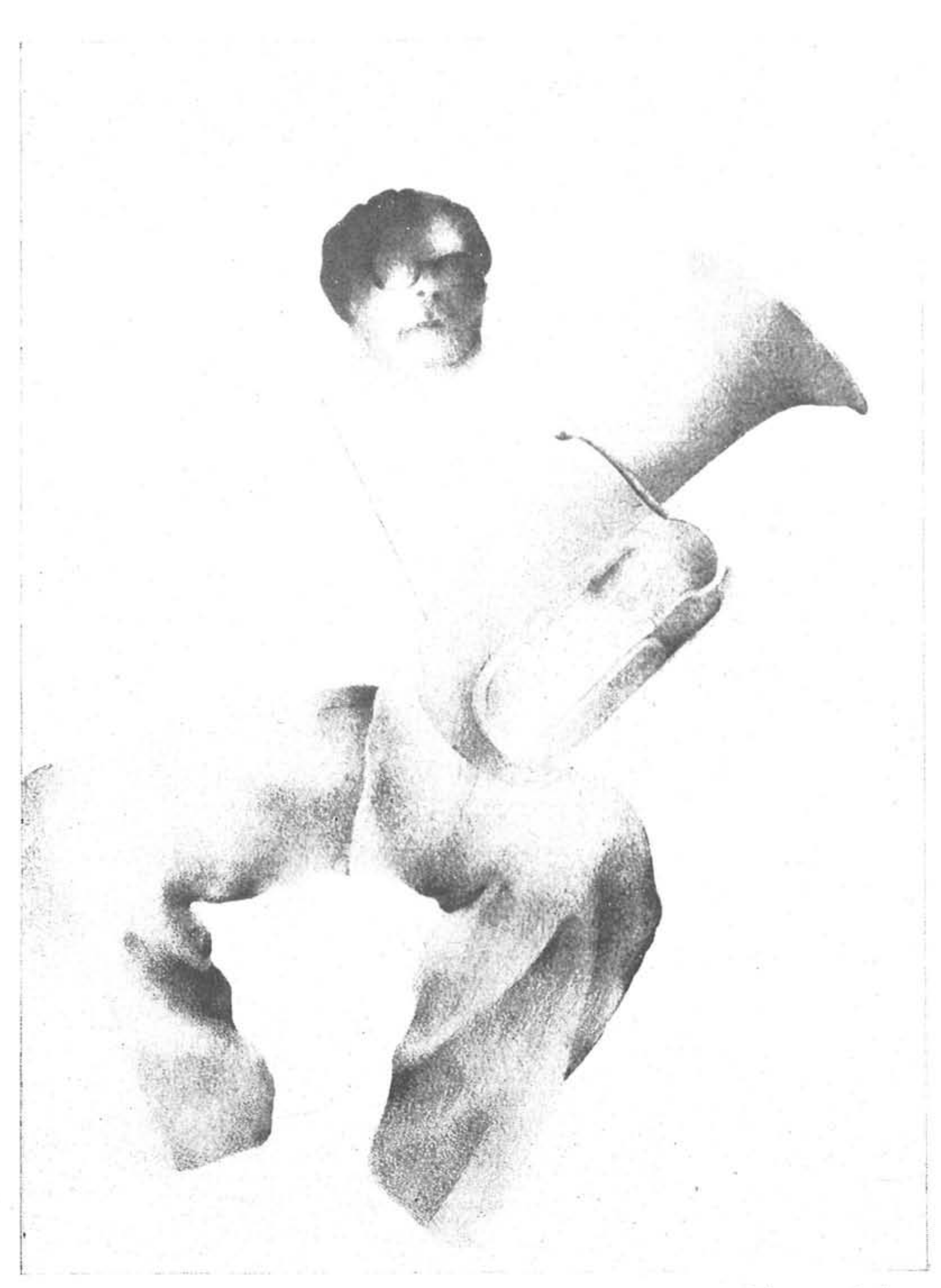
Más adelante, el proceso de aproximación a la imagen real se consolida y se corrobora a través de un nuevo estudio de la naturaleza muerta, unos bodegones en los que el objeto se evidencia como un símbolo profundo de las relaciones entre los hombres y las co-



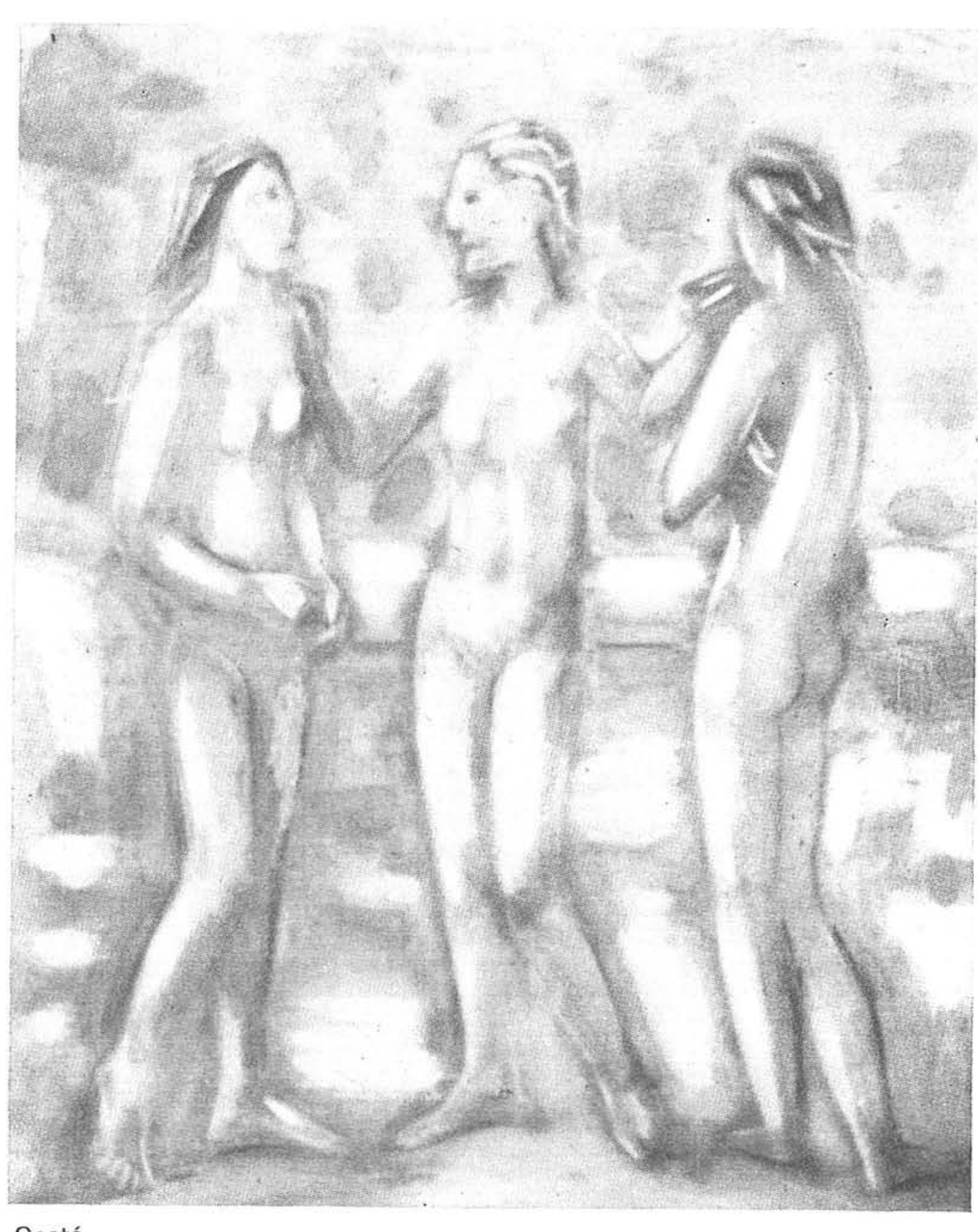
Miró



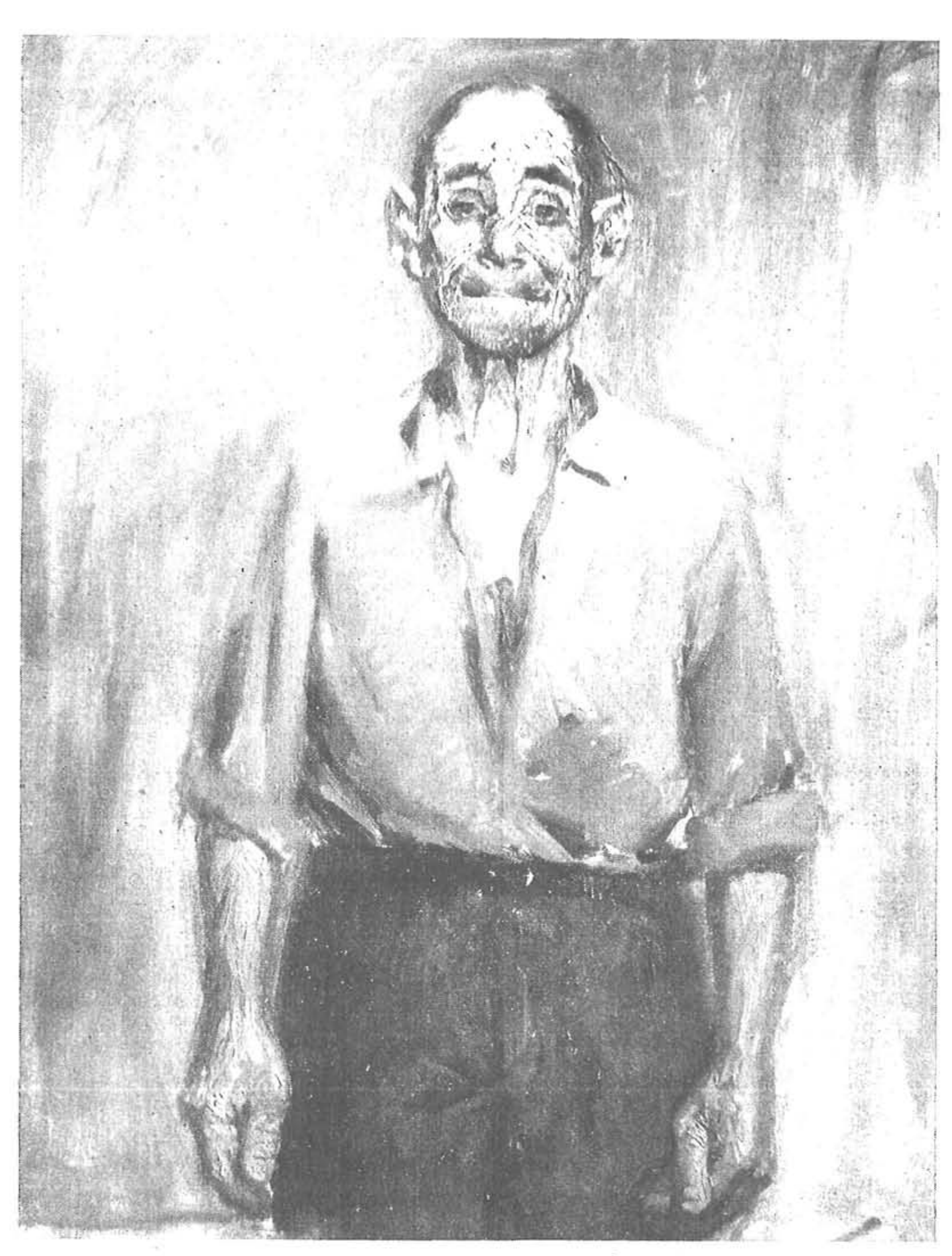
Vicente Colom



Vicente Colom



Gastó



El Tanila, de Toro de Juanas



Brotat



Casas

sas, más aún, de la convivencia de los hombres entre sí y de la toma de conciencia acerca de sus propios modos de existir.

Dibujados sin convencionalismos, ni escuetos, ni sobrecargados, definidos en su propia sustancia y afirmados en su peculiar identidad, estos objetos capitanean un mundo de sugerencias, no son los productos estereotipados de la industria que denuncia el arte *pop,* sino las realidades que marcan una existencia, una necesidad, un sentimiento de soledad o un identificado recuerdo.

En esta tarea, el objeto definido como una presencia real determinada y absoluta, viene al espectador por el camino de un dibujo preciso, de instrumentación rigurosa y exacta que cambia totalmente los dos conceptos en los que se articula la naturaleza muerta en nuestros tiempos para convertirse en una teoría de las cosas tal como los hombres viven alrededor de ellas, porque pintar objetos es fundamentalmente hacer una referencia de humanidad.

De esta forma, la pintura y el dibujo de Colom constituyen un proceso de integración, en busca de una realidad que ni es tópica, ni viene cargada por pronunciamientos intencionados, sino, sencillamente, una crónica de la situación del hombre y del despliegue del ser humano y sus recuerdos sobre las cosas que determinan su entorno y su universo.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

Sección bibliográfica

UN ENSAYO DE EUROPEISMO ACTIVO

Salvador de Madariaga, uno de nuestros más ilustres europeístas, abogaba recientemente por la *conversión* de los intelectuales del continente a una conciencia europeísta viva y operante, cuyo primer cometido, previo a los tratados y reglamentos políticos y económicos, sería el logro de *la solidaridad moral que ha de ser la vera médula de Europa* (1); a un europeísmo moral y activo como el que preconiza Madariaga, cuyas raíces no pueden encontrarse sino en la común cultura de todos los pueblos europeos, llaman asimismo las palabras de Paulo VI que, a modo de epígrafe, sirven de pórtico al ensayo de Enrique Moreno Báez *Los cimientos de Europa* (2), primera parte de una trilogía que se completará con *La formación de Europa* y *La Europa de las naciones*. La sola formulación de tales títulos hace ocioso el destacar que la vasta empresa que el autor se ha propuesto responde a esa doble llamada. No se trata, sin embargo, de un proyecto concebido recientemente, como respuesta al reto de los tiempos actuales, tan interesados por la unificación europea. El propio ensayista ha escrito que *«Los cimientos de Europa», libro terminado en 1970, comenzó a escribirse en 1962 y es el desarrollo de lo oscuramente entrevisto en una conferencia dada treinta años antes, siendo yo muy joven, en Rosario de Santa Fe* (3); prueba del detenimiento con que lo gestó es una larga serie de entregas parciales de su contenido en diferentes revistas, desde *Archivum* (XIV, 1964) y el *Boletín de la Academia argentina de Letras* (XXX, 1965) al *Boletín de la Universidad compostelana* (1965), *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 204, 1966) y *Compostellanum* (XII, núm. 3, 1967), así como de su constante preocupación por este tema, el que uno de los capítulos más extensos de su tratado *Nosotros y nuestros clásicos* esté dedicado a poner de relieve las conexiones de nuestra

---

(1) «Ser o no ser», *Revista de Occidente*, núm. 119-120, Madrid, febrero-marzo de 1973, p. 145.

(2) Taurus, col. «Ensayistas de hoy», Madrid, 1971, 248 pp.

(3) «Carta sobre la necesidad de la investigación», *Homenaje al profesor Carriazo*, t. III, Universidad de Sevilla, 1973, p. 215.

literatura y nuestras artes con las europeas (4). Sirva simplemente este preámbulo para destacar la madura y sólida elaboración de *Los cimientos de Europa*, que el lector avisado no dejará de percibir como una de sus cualidades más destacadas.

El libro de Moreno Báez viene a entroncarse en la tradición ensayística española de *Idearium español, En torno al casticismo* y *España invertebrada;* las dos características fundamentales que atribuiríamos al libro que nos ocupa tienen en los citados claros precedentes. Por una parte la unicidad de *Los cimientos de Europa* reside en su carácter de aportación personal a un problema vivo que a su autor, y a todos los europeos, atañe. Esta personalización del problema hace que en sus páginas se reflejen los puntos de vista del escritor sobre cada uno de los complejos asuntos que la fundamentación de Europa propone, y que éstos sean abordados por él poniendo en juego su bagaje, su completísimo bagaje, cultural. A nosotros los lectores, el libro de Moreno Báez ante el problema de Europa, como los citados de Ganivet, Unamuno y Ortega en torno al de España, debe merecernos de antemano el respeto necesario para no enjuiciarlo por lo que pudiera ser, o cada uno quisiera que hubiese sido, sino por lo que es, ya que su esencia responde a ese, no exento de riesgo, enfrentamiento personal con el tema. En segundo lugar, el libro está concebido con un propósito pragmático, el de contribuir a la *conversión* de que antes hablamos, no sólo de los intelectuales, sino también del público europeo culto en general. Nada más lejos de nuestra intención, y de la del libro, que identificar esta pragmaticidad con un apasionamiento incompatible con el objetivismo y con el rigor; fuera de viciar la concepción de la obra, contribuye ésta a liberarla de toda atadura erudita y profesoral, y a darle un carácter literario y profundo a la vez, que no es una de sus menores virtudes. *Los cimientos de Europa,* fruto de muchas lecturas y de muchas investigaciones, e incluso yo diría que de muchas vivencias, está escrito en tono muy sencillo y claro, con un estilo deliberadamente escueto y austero, actualizadamente neoclásico, que cifra su belleza en la expresión justa y exacta de lo que se quiere decir. Estilo y personalización del tema, economía literaria y comunicatividad son los dos polos que nos permiten abordar la comprensión de *Los cimientos de Europa* en su integridad, y que, en definitiva, dan fe del espíritu de convocatoria que alienta en sus páginas. No en vano las últimas líneas de su texto están consagradas a reavivar la esperanza de que la juventud, que actualmente *se desolidariza del*

---

(4) *Nosotros y nuestros clásicos,* Gredos, Madrid, 1961 (2.ª edic. 1968), capítulo XIV: «España y Europa»

pasado inmediato y no parece muy inclinada a interesarse por el más remoto, pueda muy pronto, como no sería la primera vez, adoptar una posición de signo contrario y emprender el camino de la recuperación de nuestras comunes *señas de identidad* como europeos.

Aunque, parafraseando el conocido dicho italiano, reseñar, como traducir, sea en muchos casos traicionar, ya que nada define mejor a un libro tan denso como el que es objeto de nuestra atención que su contenido, siguiendo el hilo de sus ideas fundamentales, claramente resumidas en el vigésimo primero y último capítulo, podremos también entreverar los comentarios que su lectura atenta nos suscita. Moreno Báez comienza por delimitar, dando primacía a lo cultural sobre lo geográfico, las lindes de Europa; hace uso para ello de una muy expresiva y pertinente definición, *Europa es el conjunto de los pueblos que dentro de ella profesan el catolicismo o el protestantismo* (capítulo I), que no ha dejado de merecer apresurados calificativos de «ibéricamente excluyente» y arquetípica de un «talante plenamente hispánico», a pesar de que era ya sentida por los humanistas del Renacimiento, para los que Rusia y los Balcanes quedaban al margen, y más recientemente ratificada por un historiador tan poco *ibérico* e *hispánico* como Arnold Joseph Toynbee o implicada en la alternativa que Karl Jaspers presentaba a Europa: balcanización o helvetización. Si bien el concepto, o mejor el proyecto, de Europa existe ya desde el pacto del Pontificado y los reyes francos con el fin de restaurar en lo que se pudiera el orden romano, las naciones, por el contrario, son tardías *especificaciones de la europeidad* (capítulo II), fruto en gran medida de las invasiones de los bárbaros, que aportaron un *injerto que regenera la vieja planta* (capítulo III) y nos legaron la epopeya y su arte decorativo en lo cultural, el nacionalismo dinástico y el parlamentarismo en lo político (capítulo IV). Precisamente el perfil de Europa será en gran medida labrado por la simbiosis de lo románico y lo germánico; la fusión más perfecta de ambos componentes se producirá en el norte de las Galias, como se percibe claramente en los rasgos distintivos del idioma francés y en el hecho de que Francia haya sido el más importante foco irradiador de nuestra cultura, todo lo cual la convierte en el *núcleo del núcleo* de una Europa cuya periferia, a la que pertenece España, ha acusado siempre mayor influencia de otras civilizaciones. Mediante una exploración de índole historicocultural llega el ensayista a un punto de plena actualidad, el papel de Francia en la unidad europea, que él no cree deba residir tanto en una función hegemónica, que exacerbaría contraproducentemente el patriotismo de los demás pueblos, cuanto en una puesta en juego de su *capa-*

cidad de fusión y síntesis sin pretender disminuir la personalidad ni los derechos de las otras naciones (p. 189). Podemos detener aquí nuestra lectura de *Los cimientos de Europa* para examinar más al detalle, y contrastar con otras, las opiniones de Moreno Báez en torno a la dualidad europeísmo-nacionalismo, cuya resolución es tan decisiva a los efectos de la unidad europea. Aunque con argumentos irrefutables nos haga ver que aquel sentimiento es anterior a éste, no por ello se inclina a *condenar las naciones, que son los sillares con los que habrá que edificar Europa* (p. 25). Aparentemente en este punto choca con la conocida tesis, cercana a la alternativa del existencialista alemán a la que hemos aludido ya, de la «helvetización de Europa», formulada por Denis de Rougemont en forma de ecuación: si la Europa de la cultura estuvo siempre conformada por unas corrientes continentales que partían de focos locales, la Europa política deberá ser una federación continental de las distintas regiones europea (5). Este tema, como es obvio, tiene gran resonancia en lo que se refiere a nuestra península, cuya situación política y *mental* a este respecto es bien distinta de la de Suiza, y por ello creemos que la tesis de Moreno Báez, basada en argumentos culturales y trascendida al terreno político, como la de Denis de Rougemont, es más viable por cuanto es más fácil lograr una unificación continental a base de las unidades ya existentes, las naciones, que pretender alcanzarla paradójicamente disgregando éstas primero; no cabe duda de que una vez cristalizado en realidad el sentimiento del europeísmo se seguirá, como consecuencia natural, el debilitamiento de los espíritus nacionalistas en beneficio de las múltiples y riquísimas regiones culturales.

Una buena parte del libro de Moreno Báez está dedicada a destacar el papel cultural de la religión y más concretamente del cristianismo (capítulos V, VI, XIX y XX). La Europa cuyos cimientos se analizan en este ensayo participa de una misma cultura y de una misma religión, sin que haya entre los ámbitos de una y otra solución de continuidad. Al igual que la tensión entre el elemento germánico y el romano, la del cristianismo con la cultura clásica y la de la Iglesia con el Estado constituyen un fecundo estímulo que da origen a una de las características fundamentales de nuestra cultura europea, su *dinamismo,* que el ensayista pone muy de relieve al compararla con la anquilosada de los bizantinos, y al hacer una rápida, pero muy clara, incursión por los distintos estilos que se han sucedido en

(5) *Vid.*, por ejemplo, su artículo «Europa es ante todo una cultura», en el número de la *Revista de Occidente* citado en la nota 1, pp. 177-187.

nuestra literatura y nuestras artes (capítulo XVIII). Es aquí, por cierto, en la consideración de los estilos artísticos de la cultura europea, donde encontramos la idea germinal, expuesta en la conferencia argentina de que nos ha hablado el autor al principio de esta reseña, de su ambiciosa trilogía, a la que no fueron ajenas las sugerencias de un libro, *Las ideas y las formas*, de otro de nuestros grandes ensayistas, Eugenio d'Ors.

Creo que en esta imbricación de religión y cultura europeas es donde *Los cimientos de Europa* solicita la mayor atención del lector a la actitud con que el autor la ha escrito; no es menos cierto, sin embargo, que los numerosos datos y las puntuales recapitulaciones del mismo hacen evidente lo objetivo de su tesis, incluso a aquellos que no compartan su creencia religiosa. A la perplejidad que en alguno ha producido (6) el que ésta se transparente a lo largo del libro, da cumplida respuesta la actitud personalizadora del ensayista, que no resta rigor a sus argumentaciones y se manifiesta en otros muchos aspectos. En esta obra la religión está virtualmente incorporada al patrimonio cultural del Occidente, y, por supuesto, del propio escritor, sin nada de exclusivismo ni de rigidez.

Si al cristianismo deba la cultura europea, por citar sólo dos ejemplos, tendencias tan decisivas como el acercamiento a lo sensible y su valoración, y un acusado desarrollo, a través del hábito introspectivo, de las posibilidades analíticas de la mente humana, no podemos tampoco olvidar el legado sobrenatural, intelectivo y pragmático de Israel, Grecia y Roma, respectivamente. En Israel están las raíces de nuestra religión y de Israel proceden los textos sagrados que la cimentan, tanto como a la cultura a ella paralela (capítulos VII, VIII y IX); de Grecia derivan los fundamentos de nuestra filosofía, de nuestra ciencia, de nuestra literatura y de nuestro arte; dos sistemas filosóficos helénicos, el platónico y el aristotélico, determinan la dialéctica de los estilos artísticos europeos: el Románico, el Renacimiento y el Neoclasicismo, por una parte, y el Gótico y el Barroco, por otra (capítulos X, XI, XII y XIII). Finalmente, tenemos contraída con Roma la deuda de la idea de Estado supranacional, al que prestaba el debido apoyo el universalismo de su derecho, que casi en toda Europa sustituye al consuetudinario, y la inestimable del latín, *molde de esta unidad* (p. 167), que, junto con el francés, es propuesto por Moreno Báez como lengua supranacional para la Europa unificada (capítulos XIV, XV, XVI y XVII).

---

(6) Cfr. la reseña de Emiliano Aguado en *La Estafeta Literaria*, núm. 492, 15 de mayo de 1972.

Los cimientos de Europa, exaltación de la cultura europea en todas y cada una de sus expresiones, minucioso y significativo repaso de nuestra historia común, penetrado de una evocadora nostalgia de aquellos momentos en que Europa era unidad no más real de lo que ahora es, sino simplemente más viva, menos aletargada en cuanto a su propia conciencia, no propone, sin embargo, para la Europa que está por hacerse un regreso a esquemas fértiles en su momento y hoy caducos, ni postula un sistemático volver hacia atrás con el fin de encontrar en lo periclitado modelos para el futuro. Moreno Báez ha dejado bien claro *a posteriori* (7), por si no lo estuviese suficientemente en el libro, que no ha pretendido proponer como programa lo que no es más que concienzuda prospección en los cimientos historicoculturales de la europeidad. El mismo énfasis que le da al dinamismo como característica esencial de nuestra cultura certifica su convencimiento de que los caminos de la Europa unida serán nuevas y enriquecedoras sendas de progreso. Bien destacado está esto, además, en unas palabras del final de su ensayo, que vienen a recoger el eco de las del lema con que se abre: *...la conciencia europea se vigoriza con el estudio de nuestro pasado común, del origen de Europa y de sus cimientos; sólo de ello podrá nacer un patriotismo europeo que sirva de base a la formación política de Europa.* Lo que sí encontramos en sus páginas es la vivencia contagiosa de Europa y todo lo suyo como algo propio y compartido a la vez con el resto de los europeos. Asimismo, Madariaga, en su discurso al congreso de La Haya, habló, en 1948, de que el *Fiat Europa* se pronunciará cuando los españoles digan «nuestro Chartres», los ingleses «nuestra Cracovia», los italianos «nuestra Copenhague» y los alemanes «nuestra Brujas». Este es precisamente el talante de *Los cimientos de Europa,* y la transmisión del mismo a todos sus lectores, su verdadera finalidad.—*DARIO VILLANUEVA (Concheiros, 31, 4.° SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

(7) *Vid.* su carta de contestación al artículo del señor Gil-Robles y Gil-Delgado en *Cuadernos para el Diálogo,* núm. 109 (octubre 1972) y la respuesta de aquél en el núm. 111 (diciembre 1972).

LIBROS SOBRE CINE

La política de los autores. Colección Fuentetaja 2. Editorial Ayuso, Madrid, 1974, 344 pp.

La revista cinematográfica especializada *Cahiers du Cinéma,* fundada por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze en abril de 1951, creadora de unos nuevos principios críticos cuyos puntos de apoyo eran el cine-club «Objectif 49», el artículo «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la cámera-stylo» de Alexandre Astruc aparecido en 1948 en *L'ecran française* y, principalmente, la entonces recién desaparecida *La revue du cinéma,* ha hecho dos aportaciones fundamentales a la historia del cine.

La primera consiste en crear los conceptos de *mise en scéne* y de *politique des auteurs,* a través de los cuales comienza a analizar el cine a unos niveles similares a los empleados por la crítica tradicional para estudiar la literatura o la pintura, que originan una nueva forma de entender el cine y una concepción diferente de la crítica cinematográfica basadas en que el director, al poder contar con la cámara su particular forma de concebir la *puesta en escena,* es el único responsable de sus películas y que, por tanto, éstas pueden estudiarse no independientemente, como hechos aislados, sino como partes de un todo constituido por el conjunto de su obra, entre cuyas diferentes partes existen las mismas interconexiones que las hay en la obra de un escritor o un pintor, pudiéndose hablar de *política de autores.*

En el terreno práctico, esto significa que el grupo de nuevos críticos que se crea en la revista revaloriza la obra de algunos directores europeos poco conocidos y, especialmente, sitúa en su justa posición a todo un cine norteamericano que, por ser ante todo comercial, había sido desdeñado sistemáticamente y nadie se había preocupado de él con anterioridad.

La segunda aportación, de tantas o mayores consecuencias que la creación de una teoría cinematográfica, dado que antes nadie, salvo casos muy aislados y de limitada trascendencia, se había tomado la molestia de plantearse el estudio del cine desde unas posiciones estéticas, que, desde este momento, tanto por seguidores como por contradictores, es tomada como punto de partida, es que el grupo de críticos, integrado por André Bazin, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y François Truffaut, que habían elaborado estas teorías, a partir de 1959 comienza, salvo Bazin, que no llega a hacerlo por morir en aquellos años, a dirigir películas en las

que llevan sus teorías a la práctica y originan el discutido movimiento conocido con el nombre de *Nouvelle vague*, que significó una serie de cambios, de todo tipo, dentro de las estructuras del cine mundial.

Una de las principales innovaciones de *Cahiers du cinéma* fue el dar cabida en sus páginas a contactos directos con sus directores preferidos y que mejor demostraban sus teorías a través de la publicación de largas entrevistas realizadas no como tradicionalmente han hecho y siguen haciendo los periodistas, tomando una serie de notas sobre lo dicho por el entrevistado que, en el mejor de los casos, reproducen arbitrariamente sus ideas, sino utilizando un aparato, de reciente comercialización en la época de aparición de la revista y que luego se ha extendido y popularizado, conocido con el nombre de magnetofón o magnetófono, que permitía la minuciosa reproducción de las palabras dichas por el entrevistado.

En *La política de los autores* una persona anónima ha seleccionado las que ha considerado como mejores entrevistas publicadas en *Cahiers du cinéma,* ha redactado una mínima introducción a cada una en la que da una breve noticia sobre ellas y ha añadido una sucinta filmografía con los títulos de las películas dirigidas por cada uno de los entrevistados; mientras el editor español se ha encargado de su traducción, un aceptable trabajo de Joaquín Bollo, de encontrar algunos, muy pocos, de los títulos con que las películas citadas se estrenaron en España y de encargar a César Santos Fontenla unas cuartillas que explicaran al lector qué era aquello que tenía entre las manos.

Pero, desgraciadamente, el resultado ni tiene interés ni, mucho menos, da idea de lo que en su momento fue *La política de los autores* y el significado que tuvo *Cahiers du cinéma,* porque, en primer lugar, el anónimo autor de la selección de las entrevistas se ha guiado más del nombre que actualmente tienen los entrevistados que del significado y el interés que hoy podían tener las entrevistas y, después, porque en ningún momento ha tenido en cuenta que las entrevistas seleccionadas no sólo debían dar idea de la personalidad del entrevistado, sino, fundamentalmente, de las teorías que mantenían con respecto al cine los entrevistadores. Esto hace que, junto a entrevistas fundamentales, como las de Jean Renoir, Orson Welles, C. T. Dreyer y Robert Bresson, que dan fiel idea tanto de sus personalidades como de las teorías *cahieristas,* se incluyan entrevistas con Buñuel, Rosellini, Hawks e Hitchcock, que han sido ampliamente superadas por otras realizadas con posterioridad, y en el caso extremo, una con Antonioni que nada tiene que ver con el resto, en cuanto nunca fue un autor defendido por *Cahiers,* está planteada como un

enfrentamiento entre entrevistador y entrevistado, en la medida en que Jean-Luc Godard, el entrevistador, en aquella época atravesaba su etapa de máxima celebridad, y se centra en el análisis de una sola película, *Il deserto rosso (Desierto rojo,* 1964), que ni es la mejor ni la más representativa de su autor; mientras se han dejado a un lado, por considerarse al entrevistado como menos conocido, menos de actualidad o menos bueno, excelentes entrevistas tanto desde el punto de vista de reflejar fielmente la personalidad del entrevistado como de responder a *La política de los autores.*

Por tanto, aunque se recojan entrevistas con Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson y Antonioni realizadas por André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoum Hoveyda, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Maurice Schérer y François Truffaut, *La política de los autores* es una obra de muy escaso interés porque, en la mayoría de los casos, se limita a dar ideas demasiado superficiales sobre los directores entrevistados, porque de *La política de los autores* sólo trata César S. Fontenla en el prólogo y porque la mayoría de las entrevistas se habían publicado anteriormente en castellano tanto en revistas especializadas como en libros (1).—*A. M. T.*

CESAR SANTOS FONTENLA: *El musical americano.* Akal Editor, Madrid, 1973, 294 pp.

El cine norteamericano tiene dos puntos de apoyo: el *star-system* y los *géneros.* Mientras el primero hace posible que unos actores se transformen en *estrellas,* el segundo proporciona unas historias tipo para que vivan estas *estrellas.* Gracias a este código el público recibe, al mismo tiempo que el nombre de las *estrellas* y el *género* de cada película, una información que le permite tener una idea aproximada sobre lo que va a ver.

Este sistema, difundido internacionalmente por las redes de distribución norteamericanas, ha tenido general aceptación tanto en cuanto a *estrellas* como en cuanto a *géneros,* salvo algunas excepciones. Una de ellas ha sido el musical, nacido a raíz de la implantación del *sonoro,* que a lo largo de su vida ha encontrado repetidas dificultades

(1) Véase Andrew Sarris: *Entrevistas con directores de cine,* I y II, Colección Novelas y Cuentos, Editorial Magisterio Español, S. A.

de audiencia fuera de Estados Unidos, en cuanto no sólo es el *género* más joven, sino porque se basa en la tradición del *music-hall* anglosajón y en la comedia de Broadway.

Por estas razones plantearse, fuera de su país de origen, el estudio de este *género* significa tener que salvar un mayor número de dificultades que con cualquier otro, pues a la general falta de información cinematográfica se unen el desconocimiento del mundo de Broadway, al que están estrechamente ligados tanto sus *estrellas* como sus coreógrafos y directores, y el hecho de que muchas de estas películas no se exhiben fuera del mercado anglosajón o lo hacen amputadas de algunos o la totalidad de los números musicales.

Esto lo ha tenido en cuenta el conocido crítico cinematográfico César Santos Fontenla al escribir *El musical americano,* y el resultado obtenido, como él mismo señala en una «Advertencia», es una interesante introducción al *género,* la primera en castellano, con gran cantidad de información que, por encima de sus lagunas y de sus errores, tiene un enorme atractivo.

La obra se compone de una breve «introducción»; cuatro capítulos donde, respectivamente, se analizan las películas de Ginger Rogers y Fred Astaire, la etapa inicial de Judy Garland y los geniales trabajos de Busby Berkeley, los primeros años de Vincente Minelli, los musicales de Rouben Mamoulian y una larga serie de películas menores, la gran etapa Metro-Goldwyn-Mayer, las colaboraciones de Gene Kelly y Stanley Donen, los musicales de George Cukor, el estilo de Cyd Charise y Marilyn Monroe, para finalizar con la aparición de Julie Andrews, Barbra Streisand y Liza Minelli y del realizador Bob Fosse; de un *Who's who,* la parte más atractiva de la obra, donde se alinean una serie de fichas sobre directores, productores, coreógrafos y *estrellas* del *género;* y de un elevado número de fotografías.—*A. M. T.*

PARKER TYLER: *Cine Underground.* Ensayos de economía y ciencia sociales. Editorial Planeta, Barcelona, 256 pp.

El fenómeno *underground* significa, sustancialmente, una forma diferente de vida, que comienza a desarrollarse en Estados Unidos a finales de la década de los cincuenta, motivada, entre otra serie de razones de tipo filosófico y sociológico, por el elevado índice de nivel de vida que alcanza el país en estas fechas. Esta nueva forma de vida

da lugar, como es lógico, a un nuevo cine, una nueva música, una nueva literatura, etc., que es tanto realizado como consumido por sus practicantes. Parker Tyler, crítico y ensayista norteamericano no especialmente conocido, trata de analizar en *Cine Underground* ese nuevo cine a que ha dado lugar el fenómeno *underground* en Norteamérica.

A caballo entre los años cincuenta y sesenta comienza a extenderse un movimiento cinematográfico, cuyo primer síntoma es el grupo de realizadores franceses que, amparados por André Malraux, debuta en el mercado internacional, basado en la renovación del lenguaje cinematográfico y en la admiración por el cine clásico norteamericano, que posteriormente llega a abarcar, de una manera o de otra, a una gran mayoría de países. Pero esta serie de renovaciones nacionales, en virtud de que no existe otra forma de realizarla, se lleva a efecto, según los diferentes lugares y de acuerdo con las circunstancias de cada momento, dentro del terreno de la industria cinematográfica de cada país, llegando, con el paso del tiempo, desde, en el peor de los casos, a ser reabsorbida por ella a, en el mejor, darle una nueva y más fructífera vida.

En Estados Unidos, en virtud de sus muy peculiares características, esta renovación cinematográfica supone —aunque también se puede hablar de renovación a otros niveles— un corte radical con la industria en virtud de la mayor dificultad para penetrar en ella, la creación de unos nuevos canales de distribución para los nuevos productos y una ruptura completa con el cine tradicional en cuanto, primero, la industria tiene una importancia gigantesca, segundo, existe un público lo suficientemente numeroso para poder mantener ese segundo canal de distribución y, tercero, los nuevos realizadores, a diferencia de sus colegas norteamericanos, no sienten atracción por el cine de Hollywood. Razones por las cuales el movimiento cinematográfico norteamericano se convierte en lo que se ha venido a denominar *cine underground* y sus características no tienen nada que ver con el resto de las producciones realizadas por el movimiento de renovación en los otros países; aunque, muy posteriormente, en alguno de los principales países europeos se han intentado copiar minuciosamente sus características, pero en ningún caso han alcanzado su fuerza expansiva o su importancia.

Parker Tyler, en *Cine Underground,* no se plantea, en ningún momento, ni el intentar hacer una historia del cine *underground,* ni un explicar el por qué de su existencia; simplemente lo considera como una derivación de lo que pudiera denominarse cine experimental europeo y de películas como *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene,

1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1925), *L'age d'or* (Luis Buñuel, 1930), *Stars and Stripes* (Norman McLaren, 1939), con una serie de obras de transición realizadas en Estados Unidos durante los años treinta y cuarenta. Pero lo malo de la obra no es que este planteamiento, sumamente discutible, sea expuesto de una manera desordenada y falta de lógica, sino que se reduce a una serie de análisis, realizados sin el menor rigor, de lo que para su autor son las mejores películas *underground* y de los fallos que las caracterizan. Aunque lo que hace que *Cine Underground* sea una de las peores fuentes de información del fenómeno, tan desconocido como menospreciado en nuestro país, es el hecho de estar realizado desde el exterior; Parker Tyler no tiene nada que ver con el *underground* ni sus posibles significados, es un espectador de cine que, con una mentalidad deformada por la narrativa y la forma de hacer implantadas mundialmente por las distribuidoras comerciales norteamericanas, se enfrenta con unas películas diferentes por las cuales, en el mejor de los casos, tan sólo siente una cierta curiosidad, pero que, en realidad, le repelen por estar al otro lado de una forma de narrar y una forma de hacer que considera no sólo como las buenas, sino como las únicas permisibles; debido a esto sus opiniones carecen del menor interés, la obra de cualquier sentido y su publicación en nuestro país, donde este tipo de cine, en el mejor de los casos, se conoce de oídas, de cualquier lógica.—*A. M. T.*

JON HALLIDAY: *Douglas Sirk.* Colección Arte. Serie Cine. Editorial Fundamentos. Madrid, 1973, 175 pp.

Hans Detlef Sierck, alemán de padres daneses, fue uno de los mejores directores teatrales de su país entre 1923 y 1935, actividad que se vio obligado a abandonar en razón de las múltiples interferencias de las autoridades nazis en su trabajo, para dedicarse, con el nombre de Detlef Sierck, a la dirección cinematográfica, entre 1935 y 1937, pero, después de realizar siete largometrajes, ante las actividades del Partido Nacionalsocialista, ya en el poder, abandona Alemania. Después de hacer, en 1939, una película en Holanda, llega a Estados Unidos, donde, principalmente para la Universal, dirige veintinueve películas, entre 1947 y 1958, con el nombre de Douglas Sirk. Posteriormente, aprovechando una enfermedad y el vencimiento de su contrato con la Universal, vuelve a Europa, se instala en Suiza, no vuelve

a dirigir ninguna película y, tan sólo ocasionalmente, hace algún montaje teatral.

El interés del estudio de Jon Halliday, constituido por una corta presentación de la obra de Sirk, una larguísima entrevista, una minuciosa bibliografía y algunas fotografías de sus más destacadas películas, estriba en analizar de forma clara y minuciosa su desconocida obra y dar el suficiente número de datos sobre su vida para poder articular algunas hipótesis sobre el por qué de los continuos bandazos que la constituyen. A diferencia del trabajo similar de Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América* (2), en cuanto que Lang también es alemán, tuvo que exilarse en Estados Unidos por similares motivos y, después de una etapa americana, vuelve a Europa, donde nunca se lograba explicar el por qué del interés de la figura de Lang, Jon Halliday consigue no sólo exponer el trabajo de Sirk en el teatro, sino analizar su actividad dentro del cine alemán y norteamericano, describiendo las grandes diferencias que existen entre ambas, y analizar las razones de la originalidad de su obra norteamericana.

A lo largo de la entrevista, en la que Halliday permanece al margen en su calidad de impulsor mecánico de la misma, se crea, desde un principio, un perfecto engranaje entre entrevistador y entrevistado que permite un lúcido análisis, una a una, de sus películas y que, a través de frases como las que a continuación se citan, se explique cómo Detlef Sierck, director teatral de vanguardia, se convierte en Douglas Sirk, realizador cinematográfico especializado en melodramas. «Mi reacción inmediata ante (la historia de) *Magnificent Obsession* (*Obsesión,* 1953) fue de desconcierto y desaliento. Pero, no obstante, había algo irracional en ella que me atraía. Algo demencial, en cierto sentido, bueno, obsesivo, porque esta es una maldita historia sin sentido, si jamás la hubo... Me gusta tanto el amor como su imposibilidad. Y esto es quizá lo que conseguí en *Magnificent Obsession,* aunque la ironía está un poco soterrada, y el «final feliz» es un poco más que un simple *deus ex machina*... Al contrario que en la dirección escénica... ruedas por completo sin continuidad. La igualdad de tono de la escena y de los personajes, de la luz y la duración... tiene que estar presente siempre en la mente... del director. Es el arquitecto a la vez que un albañil. Y siendo un albañil, un buen albañil, tiene la oportunidad de enamorarse de cada ladrillo... Puede gustarle inmensamente una escena sobre la que antes tenía muchas reservas, incluso reservas hostiles. En cualquier caso, esta imaginería quizá inadecuada puede explicarle lo que entiendo por amar y odiar al mismo

(2) Véase crítica en «Tres libros sobre cine», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 263-264, páginas 640 y 641, mayo-junio 1972.

tiempo. Si hubiese tenido que poner en escena *Magnificent Obsession* como obra de teatro no habría sobrevivido. Es una mezcla de populismo, locura y disparate. Pero la locura es muy importante y salva un material disparatado como *Magnificent Obsession*» (pp. 92 y 93). «Posteriormente... recibí numerosas ofertas: entre otras, *Madame X* (*La mujer X*, David Lowell Rich, 1966), que es un notorio ejemplo. Acariciaba realmente la idea de hacer la película. 'Doblegarme' de nuevo, como había hecho antes tan a menudo hacia algo que no resultase completamente imposible, porque la historia —lo sabe Dios— lo es. Pero entonces me di cuenta de que todo ello era una cosa del pasado. Había superado ya esta forma de cine, que en cierto modo es típica del Hollywood de los años cincuenta y de la sociedad americana, también, que entonces toleraba sólo la comedia que complace, no la obra que turba la mente» (p. 127).

A través de este primer estudio amplio sobre la obra de Douglas Sirk, lo mejor aparecido anteriormente era el material publicado en el número 189 de *Cahiers du Cinéma,* se puede no sólo aprender a valorar en su justa medida la obra de un realizador que, hasta hace muy pocos años, era despreciada sistemáticamente, sino a darse cuenta del muy peculiar significado que el cine norteamericano clásico, en cuanto industria perfectamente organizada, tenía para los intelectuales europeos de la época, aunque, como en el caso de Sirk, se vieran obligados a trabajar sobre las peores historias y sólo tuviesen libertad a niveles de estilo.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4).*

LA REFLEXION CREADORA DE JOSE BERGAMIN

No me parece inútil, al hablar de José Bergamín, recordar lo que en alguna ocasión dijera Rafael Conte acerca de la inteligente obra del gran escritor madrileño. Conte recalcaba el permanente carácter de creación que toda la labor crítica de Bergamín comporta. Creo de enorme interés este dato apuntado por Conte, por cuanto la crítica —y no sólo la referente al hecho literario— precisa de lograr con mayor eficacia cualitativa la síntesis perfecta entre análisis e interpretación; síntesis que sólo vendrá dada por ese punto creador que hará de ella eficaz obra en marcha. En Bergamín, ese catalizador que hace de su discurso acto crítico plenamente lúcido y ejercicio de creación válida, viene dado por una serie de constantes. Y siempre, claro es,

desde la perspectiva de una seriedad de principio siempre evidente, de una independencia pensante de muy clara línea. Recordaría ahora —y conviene no olvidarlo en la lectura que nos ocupa— sus palabras en ese extraordinario soneto a Rafael Alberti: «... perdiendo con su sueño nuestra vida». Se refiere Bergamín en sus palabras a seguir «... los pasos peregrinos de una patria perdida». Y debe quedar claro eso. Bergamín sabe a cada momento en qué lugar se mueve y desde dónde lanza su palabra. Y su palabra parte de la vecindad del lugar analizado. Nunca se olvida Bergamín de sí mismo en el análisis de una realidad más o menos cercana, a la que su presencia no puede sustraerse. Y de esta cercanía, de este roce, de esta fusión en ocasiones, no puede sino salir esa crítica creadora que Bergamín nos ofrece a través de su original indagación.

Retomando el hilo abandonado de las constantes de Bergamín en su obra crítica —entiendo así su obra ensayística—, estas características, repetidas a lo largo de todo su lúcido empeño, se presentan también, naturalmente, en *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia* (1). La originalidad del planteamiento crítico, la sorprendente toma de posición que nos desconcierta en ocasiones, que nos pone en oposición en otras, pero que por la coherencia de su planteamiento, el ingenio del discurso creador, la evidencia de una agudeza en funcionamiento continuo, siempre suponen un enriquecimiento de la perspectiva y un nuevo punto de vista desde el que asomarse al objeto. Y siempre —fundamental en la estilística de Bergamín— el casticismo del lenguaje que articula una de las prosas más originales y fecundas del pensamiento español de nuestro siglo.

La importancia del demonio... recoge una serie de ensayos de tema diverso que constituyen una muy clara muestra de la capacidad de reflexión de Bergamín.

El primero de los ensayos del libro, «La mirada fija», discurre acerca de la envidia, del envidioso mirar, cacareada pasión hispana. Bergamín, en este breve reflexionar, manifiesta uno de sus rasgos de estilo más peculiares: la utilización de la etimología como caja que encerrara las sucesivas llaves capaces de ir abriendo las sendas nuevas del discurso. Una palabra llama a otra y un cambio de marcha se produce en la reflexión. Lo que discurrió por un camino pasa a otro distinto sin que la indagación pierda coherencia o el logro se altere. Hay en Bergamín una fundamental estilística reflexiva que hace del análisis crítico creación verdadera. Y es ahí donde está la grande y permanente lección de José Bergamín. Donde se aleja de lo que, en

(1) José Bergamín: *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Ediciones Júcar. Madrid, 1974, 168 pp.

tantas ocasiones y por boca de tantos falsos ingenios, no es sino análisis vacuo o técnica indagación científica o recopiladora. En el afán de creación de Bergamín radica su lección evidente.

«*El pícaro y su puñalada o todo sea por Dios*» es un discurrir por los caminos de la mística y la picaresca, sus interrelaciones visibles y las incursiones frecuentes de lo uno en lo otro. Todo como muy sorprendente pero muy lúcido. Bergamín lo articula además desde esa perspectiva de independiente coherencia que le hace—aun en el desacuerdo—tan respetable siempre. De lo místico a lo misterioso, Bergamín trata de desentrañar el motivo de la creación poética de San Juan de la Cruz, situando en lugar preciso el calificativo y la motivación, la palabra pronunciada y su origen verdadero.

Con una muy significativa cita del propio Bergamín se abre «La decadencia del analfabetismo». Aquí el discurso recala en la expresión poética en cuanto lúcida manifestación analfabeta. Para Bergamín, la razón poética es analfabeta porque es racionalidad intacta. De ahí que, para el autor, la poesía pura sea la más analfabeta y, como tal, integra en ella «todas las construcciones espirituales de los hombres». La palabra verdadera es «palabra a voz en grito», audible sobre todo para quien no necesita aditamentos por tener su oído en relación estrecha con su puro ser analfabeto. En este ensayo se pone de manifiesto el pensamiento religioso de Bergamín en toda su original amplitud, como aportador decisivo al panorama de la reflexión religiosa española en nuestro tiempo.

«*Reflexiones sobre la independencia de la tortuga*» constituye una clarísima evidencia del ser y el pensar de Bergamín. Y un magnífico ejercicio estilístico donde el ingenio del autor, la concatenación inteligente de la palabra aparecen en toda su claridad. Y con un casticismo en el lenguaje absolutamente deslumbrador.

En *Intimidad y lejanía,* Bergamín habla de la perspectiva del recuerdo, de lo que la lejanía es capaz de adentrar en lo perdido a través del tiempo y la distancia. De cómo la lejanía posee la capacidad de acercar de otro modo lo perdido. O lo lejanamente cercano.

La peña y la estrella es una inteligente reflexión acerca del racionalismo no confesado habitualmente y, por contra, tan evidente, de San Ignacio de Loyola y Juan de Herrera. Bergamín recoge además en este ensayo un muy divertido poema de Alonso de Bonilla que describe con casticismo ingenioso el ser de San Ignacio.

«Rousseau, paseante en sueños» es un acercamiento breve a la fijación del momento pasajero de calma perfecta que Rousseau describe en *Les rèveries d'un promeneur solitaire.*

«La importancia del demonio» es el ensayo que da título al volumen. En él, Bergamín analiza los múltiples demonios que acechan y que él unifica en algo que «es de este mundo» y que viene dado por «la capacidad vital de superstición indispensable para vivir». Aquí, en este ensayo, es donde uno está menos de acuerdo con Bergamín. Hay en él, junto al habitual casticismo en el lenguaje y a ese juego de palabras que va culminando el raciocinio, una excelente interpretación del Cristo de Velázquez, muy interesante, además, por lo que tiene de oposición lúcida e inteligente —si bien, no explicitada— a la visión en exceso impresionada, que, de la misma obra, nos da Ramón Gómez de la Serna en su *Automoribundia.*

El volumen se cierra con «Musaraña de la pintura (aguja de navegar bultos, sombras y claridades)», que es un muy inteligente ensayo acerca de la creación pictórica. Por sobre toda su reflexión están sus palabras sobre Picasso, sobre la «creación viva» que es su pintura y, sobre todo, su «Guernica».

José Bergamín hace continuamente literatura. Su crítica es una indagación creadora acerca de todo lo que le inquieta. Porque, a través de su reflexión, no sólo analiza lo que ante sí tiene, sino que además van surgiendo reflexiones marginales. Bergamín acaba reflexionando sobre sí mismo. Y a través del objeto de lo reflexionado acabamos teniendo una viva imagen del propio Bergamín.

Mientras hace literatura, Bergamín va implícitamente explicando lo que para él es la función de la crítica. Con su lenguaje castizo, sus amplias referencias culturales, su ingeniosa voz, Bergamín articula todo el entramado de su crítica creadora.—*LUIS SUÑEN.*

JOSE OLIVIO JIMENEZ: *Diez años de poesía española*, Insula, Madrid.

José Olivio Jiménez es uno de los más importantes estudiosos con que cuenta hoy la poesía escrita en nuestra lengua. Obra suya es la interesante *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (Alianza Editorial, Madrid, 1971), donde, con preciso rigor y asombroso conocimiento de la materia objeto de exposición, el erudito extrae las voces más significativas del período comprendido entre 1914 y 1970. También suya es la entrega *Cinco poetas del tiempo*, un análisis temático sobre la manera en que una dimensión clásica es sentida e incorporada por una serie de poetas de distintas generaciones. Y aho-

ra el autor cierra una década de torbellinos estéticos con este nuevo libro que, hasta el momento, es único en su género.

Nuestros días conocen el auge y el elogio de determinados modos (léase modas) de crítica. La literatura sufre un desplazamiento, una alteración de sus sustratos, lo que es proporcional al empobrecimiento del creador frente a la cada vez más abundante consideración del crítico. Esto no sería demasiado grave si esta crítica tendiese a la objetividad por encima de la brillantez pirotécnica. Pero al no ser así, sucede que a menudo las cosas se desvirtúan, y tanto la poesía como la novela no son sino una ficción extraída de la errónea aplicación de estos medios mencionados.

Añádese a este caos otro: el de los comentaristas de afición y recién llegados a la lectura de ciertas revistas francesas, quienes con supina ignorancia del material (texto) y de la ciencia de las formas (en este caso, la lingüística) suelen con increíble desfachatez hacer acopio de citas mal leídas, creyendo que la presencia de un nombre consagrado puede redimir la inoperancia de un texto mal escrito. Por fortuna, José Olivio Jiménez no se encuentra entre éstos, y su método, si no innovador, al menos se ejercita dentro de los logros de lo que denominamos estilística.

Si bien el autor divide su esfuerzo en dos apartados —ensayos y notas—, y alguien podría censurar la unidad del volumen por tratarse a veces de la recopilación de trabajos publicados con anterioridad, no obstante, una atenta observación de los títulos nos hace descubrir el hilo común que los atraviesa. Hilo que, en ocasiones, no alcanza a abarcar todos los poetas estudiados y produce en el lector la sensación de cierta arbitrariedad o capricho. Así, en los capítulos dedicados a Angélika Bécker y a Gastón Baquero, cuyas obras respectivas son sin duda válidas, aunque no del todo significativas para el período español sobre el que se indaga. También causa extrañeza la ausencia de apartados relativos a la obra de Félix Grande, Manuel Alvarez Ortega y Alfonso Canales. Grande ha sabido pulsar un sentimiento caótico con un lenguaje antes inusitado. Alvarez Ortega y Canales son dos claros exponentes de la renovación formal en la poesía de posguerra. Pero dejando al margen las ausencias injustificadas y las presencias inexplicables, es mérito de Olivio Jiménez haber llamado la atención sobre la poesía de Juan Gil-Albert, hasta este momento, en el más atroz olvido.

Un intento tan ambicioso como el presente ha de salvar infinitud de dificultades, y José Olivio ha trazado el plan mejor: analizar la evolución de la poesía en esta década a partir de tres grandes del 27 (Aleixandre, Guillén y Cernuda), dos indiscutibles climas de la pos-

guerra (Bousoño y Hierro), los nombres representativos de la década del cincuenta al sesenta (Claudio Rodríguez, Brines, Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Angel González), a los que hay que añadir una introducción de diecisiete páginas sobre la situación general y una serie de notas en las que se llega hasta los más jóvenes y se dedica atención a un poeta del cincuenta, al que se había pasado por alto antes (Caballero Bonald). La coexistencia de tantas promociones era una selva oscura y un obstáculo a la hora de un estudio como el que nos ocupa. Pero Olivio, en realidad, no ha hecho otra cosa que indicar la relación que Aleixandre, Guillén y Cernuda tienen sobre la evolución posterior y qué niveles de intención se extienden por común a todos los poetas de aquellos años. Realiza una crítica de la llamada poesía social y desnuda a algún crítico de la época. Su aproximación a Bousoño es doble: en «Invasión de la realidad» advierte la relación de este poeta con el grupo del cincuenta, en tanto que en «Oda en la ceniza» sabe ver un entronque con los procedimientos de los jóvenes del setenta. El ensayo dedicado a José Hierro contiene una auténtica maravilla de exégesis, un ejemplo de comentario de texto. Me refiero a lo que el crítico dice sobre el poema «Alucinación en Salamanca», aproximación crítica como no conozco otra igual relativa a un poema.

Antes he mencionado la unidad del libro frente a la aparente dispersión y procedencia de los trabajos. Vuelvo de nuevo a ella, pues el valor fundamental de este estudio reside en ser la más exacta investigación sobre esa promoción de los años cincuenta, a la que venimos aludiendo. La unidad del libro no se habría visto debilitada si el autor hubiese circunscrito el contenido a un estudio sobre la promoción mencionada. Ello incluso habría dado cabida a los apartados sobre Juan Luis Panero y los poetas valencianos que, poco o nada relevantes dentro de su generación, son, sin embargo, fruto directo de las poéticas de esos años anteriores y, en cierto sentido, epígono de las mismas. Su inclusión, pues, se habría explicado como una consecuencia, del mismo modo que los capítulos sobre los tres poetas del 27, junto a los de Bousoño y Hierro, lo serían a modo de precedentes. Al no ser así y optar José Olivio Jiménez por una visión más global, hubo de incorporar notas de lecturas y quebrantar esa unidad que el libro habría logrado en el caso de haber sido concebido de otro modo.

Ahora bien, aun cuando su autor se trazó el camino más arduo, lo cierto es que la amplitud, si peligrosa, también dejaba la posibilidad de notificar la existencia de una nueva sensibilidad y un cambio estético: el representado por los novísimos. Y Olivio Jiménez —sin duda el máximo conocedor de nuestra lírica actual— ha sabido elegir bien

los nombres más representativos: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero, a cada uno de los cuales dedica un ensayo de aproximación.

Es evidente que las preferencias de Olivio apuntan más hacia la poética de la «Poesía última» (1963) que a la de los novísimos; pero esto no le ha impedido extraer las voces más valiosas y confeccionar un trabajo como el presente, que viene a cubrir un hueco inmenso y es insustituible como texto de consulta para cualquier estudio posterior sobre la generación Rodríguez-Brines.—*JAIME SILES (Plaza de Xuquer, 4. VALENCIA-10).*

«TRADICION Y MISION»

Homenaje a Miguel de Ferdinandy

En Salamanca, «don Miguel» era Unamuno; en Río Piedras, en la U. P. R., es Ferdinandy. Pues bien, el polifacético profesor de Historia de la Universidad de Puerto Rico y colaborador de *Cuadernos Hispanoamericanos* ha coronado felizmente la cota de los sesenta años, lo que suele brindar oportunidad para que compañeros, amigos y discípulos ofrezcan un testimonio palpable de su afecto y admiración. En este caso los lazos profesionales y de amistad no tomaron cuerpo en una bandeja de plata con firmas, sino en algo más difícil y valioso: en un grueso volumen ilustrado de 700 páginas, editado *apud Guidonem Presslerium* en Wiesbaden (lema: «Amor librorum nos unit»), bajo la dirección del profesor berlinés Josef Gerhard Farkas y con el título ideado por Ernesto Grassi: *Überlieferung und Auftrag.* El mismo conciso y eufónico título —lo es, al menos, en alemán— merece unas palabras de comentario. «Überlieferung» quiere decir «tradición», «transmisión», «entrega»; «Auftrag», «encargo», «cometido», «misión». En los dos términos se condensa la actividad auténtica del historiador: cultivar la tradición, transmitir conocimientos y valores, pero de una manera activa, creadora, para que sean algo más que letra muerta. Un cometido harto difícil, cuando, con palabras del prefacio, «en los tiempos actuales, especialmente en el mundo occidental, se puede observar una perturbación en las relaciones con la Historia, y se exige, no sólo por estudiantes, una limitación tal de la Historia antigua e incluso de la reciente que hasta científicos progresistas ven en ella una tendencia a 'privar de la memoria' a la generación venidera». Cerca de medio centenar de estudiosos han querido sumarse

a este homenaje con trabajos escritos en alemán, español e inglés —hay uno bilingüe, húngaro-alemán—, y habrían sido algunos más si hubieran llegado a tiempo todas las colaboraciones comprometidas.

Como se puede leer en la biografía redactada por su hija Yudit, Miguel de Ferdinandy vio la luz en Budapest en 1912. El mismo suele recordar que entre sus antepasados había treinta y ocho escritores y literatos, en su mayoría interesados por la Historia. Las vicisitudes de Ferdinandy contribuyeron a que no fuera un especialista encasillado en una pequeña parcela del saber humano. Se doctoró a los veintidós años con un tema de Historia del Arte. Un decenio más tarde le encontramos en Lisboa como agregado cultural y lector de Hungarología. Luego profesa Arqueología y Etnología en la Universidad de Cuyo (Mendoza, Argentina), y en 1950 se establece en Puerto Rico para dedicarse primero al curso básico de orientación universitaria y finalmente a la docencia de la Historia. Suele subrayar que no es un historiógrafo escudriñador de archivos; deja este trabajo, naturalmente necesario, a otros. Es, en cambio, hombre de grandes síntesis e interpretaciones, como es sintetizadora e interpretativa su *Historia de Hungría* (Madrid, 1967) sobre un pueblo, el suyo, «entre Oriente y Occidente». Tampoco titubeó en enfrentarse con figuras tan estudiadas y discutidas como Carlos V y Felipe II. Sus intereses abarcan los pueblos esteparios de Atila y Gengis-khan, la Divina Comedia, las posibles aplicaciones del «análisis del destino», de Szondi, a figuras históricas y la literatura del romanticismo. Ha escrito también dos novelas, y para el volumen de su homenaje no envió un trabajo científico, sino literario, un «diario de navegación escrito para amigos» en agosto de 1954, a bordo de un transatlántico italiano, entre Génova y Nueva York, bajo el título *Las huellas del antepasado:* tradiciones familiares, recuerdos juveniles, revelaciones sobre la gestación de obras y meditaciones sobre el destino. Un trazo más —o dos— para acabar su retrato: aunque están abiertas para él las aulas y las páginas de las revistas de Europa y América, a partir de 1972 publica en Munich los *Cuadernos de Miguel de Ferdinandy,* con artículos en español, alemán y húngaro. Y al frente del libro que comentamos quiso aparecer con una fotografía en mangas de camisa y «descorbatado».

Pero, ¿realmente nos ocupamos del homenaje a Miguel de Ferdinandy? Más bien nos sumamos a él. Porque un volumen de estas características es «comentable», pero apenas «reseñable», ni aun después de haber leído su artículo «Sobre el arte de escribir recensiones». Cuarenta y seis contribuciones sobre los temas más variados de Humanidades, Historia, Arqueología, Heráldica, Numismática, Filología, Sociología, Filosofía e incluso Derecho. Nombres de prestigio

internacional en su campo: Karl Kerényi, Franz Altheim, Antonio Tovar, José Antonio Maravall, Jorge Guillén, George Vernadsky, László Passuth... Y familiares doctos: Angela y Ladislaus de Ferdinandy. Temas que interesan al homenajeado, otros queridos por los autores y alguno —para salir del paso—. Edipo en la literatura árabe moderna (G. N. Atiyeh), Lógica formal y forma lógica (R. Torretti), el paisaje en los cuentos populares húngaros (A. M. Csiky), el autógrafo becqueriano de Romero Barros (J. M. Díez Taboada), cuernos de pólvora de la región carpática (B. Boros) y Lenau como escritor político (G. A. Craig). Trabajos sumamente especializados («Neutralización, a nivel ortográfico, de consonantes postnucleares en el español de Madrid», de A. Quilis) y meditaciones de amplios horizontes («¿Pérdida de Europa, pérdida del hombre?», de J. Günther, o «Sobre el perder y ganar», de A. Rodríguez Huéscar). Un conjunto sugestivo, variopinto, por orden alfabético de autores. Entresacar y ponderar algunos a costa de otros sería injusto, aunque con esta afirmación no queremos decir que todos sean del mismo interés objetivo y de la misma categoría intelectual. Mas aceptando este riesgo de parcialidad, y sin alegar otro criterio que el haber despertado una atención personal, citaría a K. Baldinger, «Pueblos en el espejo cóncavo del lenguaje» (la mala fama, la leyenda negra de los pueblos en las expresiones y dichos de los demás), Fritz Borinski sobre la Universidad Libre de Berlín 1956-1972, muy aleccionador en los actuales tiempos de inquietud universitaria, J. G. Farkas, con «Dificultades de la investigación histórica actual en y sobre el sudeste europeo» y finalmente Michael Reck sobre «Posibilidades e imposibilidades de la traducción».

Überlieferung und Auftrag se publicó en una tirada única de 750 ejemplares y con el precio nada desdeñable de 280 marcos alemanes el ejemplar. Esto da idea de lo caro que resultan, aun merecidísimos, estos homenajes en el mundo actual, con su expresivo *ad multos annos...—ZOLTAN A. RÓNAI (Londres, 23, 5.º. MADRID-28).*

RITOS Y MITOS EQUIVOCOS *

Simultáneamente han aparecido en librerías tres volúmenes de don Julio Caro Baroja que compiten en interés: me refiero a *Ritos y mitos equívocos*, objeto de esta breve nota, a *Algunos mitos españoles* (1)

* Ediciones Istmo, Biblioteca de Estudios Críticos, núm. 1. Madrid, 1974, 391 pp.
(1) Ediciones del Centro. Madrid, 1974, 299 pp.

y a *Teatro popular y magia* (2). Todo nuevo libro del profesor Caro Baroja supone para un núcleo de lectores cada vez más numeroso una agradable sorpresa, a la par que una garantía de provechosa lectura. En lo que a *Algunos mitos españoles* concierne, hay que decir que los materiales en él desarrollados lo fueron ya en precedentes ediciones (1943 y 1944, esta última notablemente aumentada respecto de la *princeps*), pero que no por ello el libro tiene menos importancia y novedad, ya que las anteriores ediciones se encuentran hoy muy agotadas, a más de que el estudioso ha añadido unas *Notas a la tercera edición* de ineludible consulta. *Teatro popular y magia,* por el contrario, ha sido construido recientemente, en plena madurez científica de su autor.

Siguiendo las propias pautas marcadas por don Julio, el hecho de que tres de sus libros hayan aparecido casi a la vez, no significa nada. Primero, porque la bibliografía de su autor ha adquirido ya unas dimensiones considerablemente amplias. Segundo, porque la pretendida «actualidad» de un libro no es sino un espejismo. La moda, en creación como en crítica, no pasa de ser un artilugio trivial para espíritus triviales.

Por todo ello, *Ritos y mitos equívocos* no es un libro que busque la momentánea impresión del lector, ni aspira a otra cosa que no sea la investigación —predominantemente histórica— de unos hechos rituales y de unos enunciados míticos de especial relevancia para el crítico curioso, proceda éste del campo de la etnología, de la antropología o incluso —es el caso de quien suscribe— de la filología. Todo eso abarca Caro Baroja y algunas cosas más que no vienen al caso. Su carácter de investigador-isla dentro de un panorama cultural tradicionalmente raquítico en lo que se refiere a estudios de folklore no ofrece ninguna duda.

Ritos y mitos equívocos reúne estudios ya publicados con anterioridad en revistas especializadas u otras publicaciones de limitada difusión. A veces la reelaboración ha sido absoluta. Otras, el autor ha preferido dar a conocer el estado de pensamiento en que se hallaba cuando redactó el trabajo en cuestión, por más que no se encontrase de acuerdo con todas sus premisas y resultados.

El *Prólogo* es particularmente sugestivo. En él, un Caro Baroja de 1973 pasa revista a los artículos que componen el libro y, al ocuparse de ellos, vuelca un acento inspiradísimo y fugaz sobre la diacronía de los estudios folklóricos desde el siglo XIX hasta nuestros días. Hay que advertir que *Ritos y mitos equívocos* evoca fenómenos que guar-

(2) *Revista de Occidente*, Biblioteca de Ciencias Históricas, núm. 5. Madrid, 1974, 280 pp.

dan una innegable conexión última con el mundo clásico grecolatino, base de sustentación y desarrollo de los mismos dentro del acervo folklórico español. El influjo de las religiones clásicas sobre el cristianismo se hace patente una vez más. No hay que olvidar —repite Caro hasta la saciedad— que los paganos son los habitantes de los *pagi* o aldeas campesinas, y que el campesinado siempre ha sido una fuerza social y religiosa de carácter conservador.

Entre los ritos estudiados, analiza Caro Baroja con singular profundidad el de las *mondas* de Talavera, fenómeno curiosísimo que está emparentado en sus orígenes con la festividad romana de las *Cerialia*, en honor de la diosa Deméter-Ceres. Otro particularmente interesante es el del toro de San Marcos, protagonista de excepción en muchos pueblos españoles el día de la fiesta del evangelista, cuyo símbolo es un león. Los pasos que el estudioso da hasta llegar a una postulable comparación con los ritos dionisíacos son un modelo de oportunidad.

Entre los mitos destaca la leyenda de don Teodosio de Goñi, truculento relato digno de un ciego de romances. El precioso trabajo está trazado impecablemente por Caro Baroja, desde la lisa y llana exposición inicial; hasta los paralelos más sorprendentes. Igualmente curioso es el estudio dedicado a la serrana de la Vera, donde la labor de campo se ha implicado con datos literarios sobradamente conocidos. El volumen se cierra con dos artículos sobre el culto a los árboles, uno de contenido más general y otro de carácter más restringido. El segundo da ocasión a que el autor saque a relucir su gigantesca erudición sobre temas vasconavarros, pues versa sobre el árbol de Guernica y otros árboles con significado jurídico y político.

El libro, pulcramente editado por Ediciones Istmo, no es quizá de las obras más significativas de su autor, pero merece una atenta lectura por parte del lector interesado en este género de temas. Coleccionar títulos de Julio Caro Baroja es un *hobby* muy acertado. Y no se corren riesgos inútiles.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

VICTOR POZANCO: *El oráculo de Numeria.* Col. Ocnos, Barcelona, 1974.

El oráculo de Numeria es el primer libro de Víctor Pozanco, pues aunque en su bibliografía figura una obra anterior, *Soria pura* (1970), con la que el autor no está muy de acuerdo, ésta circuló muy escasamente

por las especiales circunstancias de su edición. Sin embargo, *Soria pura* es un libro que explica ciertos aspectos de *El oráculo de Numeria* y hace perfectamente comprensible su solidez de pensamiento y perfección formal.

Soria pura era un libro provincial, pero jamás provinciano, en el que el autor hablaba de la tierra y de los hombres al margen de cualquier tópico castellanista, en unos versos desmitificadores —plenos de sentimiento y de un gran dominio del ritmo—, bañados en un aura de poesía social, aunque, eso sí, con gran atención al aspecto formal, lo que le alejaba de cualquier sociologismo barato.

Lo que sorprende en *El oráculo de Numeria* es cómo el autor ha ampliado su mundo mental, se ha elevado sobre unas argumentaciones particulares y ha llegado a esta especie de disertación cáustica y moral a la vez. Parte el poeta de una petición de luz, cegadora, que le lleva a adoptar la forma de oráculo. Ahora bien, esta estructura «oracular», si se me permite llamarla así, no es un recurso técnico que justifique una ilación temática, sino la base misma del libro; o, dicho de otra manera, la forma explica el contenido y viceversa. Ese contenido que requiere una forma tal es, como ya he dicho, una disertación sobre el mundo: lo político y lo social, lo cultural —la propia poesía—, lo individual —el amor—... Para ello Víctor Pozanco ha elegido una amplia gama de procedimientos. Desde su advocación a los clásicos al rescate de un léxico nuevo, fresco, rico —hay más de un aparlegómeno en su libro—, pasando por ciertos juegos formales de gran expresividad, y sin rechazar la ironía y el humor como punto de observación. Además de no renunciar nunca a la vivencia personal, al sustrato biográfico como modo de explicación poética, lo que le da al libro ese sabor de verdad que sólo una obra vivenciada posee. A todo ello el autor añade un extraordinario dominio de los recursos técnicos, riqueza léxica, alto sentido del ritmo y manejo de la rima, la cual, aunque no constituya un sistema básico de versificación, le resulta al autor en algunas ocasiones de una gran fecundidad.

El mundo poético de Víctor Pozanco está formado por elementos procedentes tanto de una realidad aparencial vivenciada —o evocada— como de una vastísima cultura de diferentes ámbitos, de Berceo a Maiakovski, pasando por Quevedo, Rubén o Kafka, y contando con otras alusiones, desde Talleyrand a Saussure. Ahora bien, esa realidad aparencial —con los inequívocos signos de lo vivido— y cultural no es un elemento gratuito, sino que siempre tiene un sentido que enlaza con el poema. Estas dos fuentes —si así puede llamárseles— no están en el libro resueltas de forma progresiva, sino que aparecen y desaparecen para reaparecer, formando un entramado en el que se aprecia una unidad de pensamiento que se verifica si se agrupan lo que son los principales nudos argumentales del libro: el poeta y su

mundo entorno (desde un rescate melancólico de la juventud a una proclama poética), el sentido colectivo del hombre y del mismo poeta y, finalmente, pero sin suponer orden de preferencia, el amor y una cierta alegría de vivir.

El primer nudo temático de *El oráculo de Numeria* está formado por una serie de pensamientos del poeta sobre su propia experiencia que permiten reconstruir su biografía, París, Londres, Barcelona (páginas 82 y 87), sin ningún sentido exhibicionista, sino con la misión de justificar ese valor cosmopolita de su poesía y a la vez explicar la íntima fusión de lo biográfico y lo literario; el poeta se sienta frente a la poesía desde un largo proceso de experiencia. Estos valores biográficos no quedan, por lo demás, aislados de sentido histórico, y su «Crónica de un niño nada sádico» (pp. 51 a 56) es una especie de recuperación del «tiempo perdido» entre irónica y despegada («Hoy es fiesta en el cuerpo, jovencita...») y crítica («Los viejos en la plaza están sentados»). Pero el autor no olvida su misma condición de poeta (después de haber pasado revista al hombre), y esta parte argumental incluye también una declaración sobre la poesía, que Víctor Pozanco entiende como algo profundamente vital. No sólo hace una declaración expresa sobre el alcance del hecho poético («¡Ah, necio de mí! ¡Creer que la poesía son poemas!; creer que es un género o un ejercicio», p. 81), sino también una profunda y significativa negación: «Es, pues, natural que durante veinticinco años renegase de los poemas de adolescentes hipnotizados, entontecidos; mudos, acorralados, apresados por un ejército de miradas (azules, verdes, negras, pilosas)...; de los poemas de jóvenes exuberantes lanzados, telúricamente hostigados; micromaníacos jóvenes danzando alucinados en una fantasmagoría de luces, brillantes de muslos...» (p. 81). A la vez que, evidentemente, anuncia la necesidad de una tradición y de una exigencia artística: «Mi poesía, baja, se funde y busca en ágoras griegas los pasos exactos» (p. 81). Ahora bien, y en contra de lo que pudiera esperarse, nada más alejado del poeta que cualquier egoísmo. El poeta, capaz de dominar el mundo (véase el «Elogio del poeta»), ha de entregar su palabra para los demás: «Y quiero que la mía [la palabra] sea, de buen bronce, para fundirla (si es preciso) en mil cañones» (p. 83).

El segundo nudo temático está íntimamente vinculado con esta generosidad del poeta y enlaza con el sentido social amplio de su poesía. No faltan alusiones políticas en el libro, pero, al margen de ellas, o de ese «Brindis numantino», destaca un canto al pueblo —toda su «Carta» lo es—, un extraordinario sentido de fraternidad humana y un canto de fe en el futuro de la humanidad y en el valor de una lucha contra el «predador», contra el «déspota de todos los jardines». «El mito de Pany» es toda una declaración simbólica de esa esperanza;

Pany, símbolo del pueblo y símbolo de la mujer, cuando entre en íntima comunión con el poeta, éste habrá triunfado, pero para ello dice muy significativamente: «Comprendí [...] que debía buscarte en la tierra» (p. 90).

Hay, en fin, y ya digo que sin indicar orden de preferencia, otro nudo temático, constituido por un cierto gozo de vivir y por una exaltación del amor, que está presente a lo largo de todo el libro, por un velado erotismo. Sin embargo, a veces el objeto de este amor no es la mujer, sino que en ella están personificados ciertos valores sociales que proceden de una deliberada ambigüedad textual.

Víctor Pozanco, cuya traducción de las *Elegías y canciones*, de Donne —más que traducción auténtica y afortunadísima recreación—, ya nos había puesto delante de un poeta en la plenitud de la palabra, destaca también en este *Oráculo* por la frescura y riqueza de su forma lingüística. Pozanco le da a la palabra todo su valor poético y significativo, y para lograr el máximo de expresividad no duda en acudir a formas arcaizantes —«dese», «l'alcazaba»—, en utilizar e incluso rescatar un rico vocabulario —«olifante», «ayuntarte», «deslíe», «farruca», «taiga», «argento», «piafar»—, o en inventar auténticos aparlegómenos —«quevreño», «gongórido», «deslorquida»—. Junto a esto hay que señalar la habilidad del poeta en imágenes, metáforas y sinestesias: sangra el trigal; amarillo el viento; dese jardín que te deslíe; que ya verdece el sol en lechos verdes; tienes la audacia del naranjo, / que arrodilla la noche en el bajío; llora el ajenjo en el diluvio; ¿dónde perla el coral el arrecife?, etc.

Con *El oráculo de Numeria* nos encotramos ante un libro pleno de aciertos, ambicioso en su temática y de una gran maestría formal; libro de innegable madurez y que se nos presenta como una obra acabada, sin ninguno de los tanteos e indecisiones que suelen ser habituales en un, prácticamente, primer libro de poemas. Pero, además, creo que también ante uno de los libros más nuevos, sugeridores de futuro y decididamente renovadores de la última poesía española.—*SANTOS SANZ VILLANUEVA (Apartado 46169. MADRID).*

DANIEL QUESADA: *La lingüística generativo-transformacional: supuestos e implicaciones.* Madrid, Alianza, 1974.

Cuando ya de entrada, para que nadie se llame a engaño, el autor confiesa que su libro es una tesis de licenciatura ampliada y no un olímpico *opus magnum* dejado caer desde la cátedra o el sillón, se entre en él en situación de compañero. (¡Y qué importante es para la

lectura de un libro la situación inicial que favorece o estorba el diálogo que se va a sostener a lo largo de sus páginas!) Digo esto con absoluta simpatía; no es frecuente el caso del intelectual «pobre, pero honrado».

Se trata de un libro de iniciación hecho por un recién iniciado. Y esto es lo normal en la asimilación de la gramática generativo-transformacional, que por su condición de novedad exige flexibilidad y postura de tanteo. (Recuerdo haber oído contar al profesor Lázaro Carreter que le dijo Chomsky: «Si usted tiene más de cuarenta años, le aconsejo que no se meta en estas cosas»). Sí, porque la gramática, a pesar de su conversión en lingüística crítica, es algo tan encallecido y autosuficiente, que sólo en la juventud o al menos desde una postura juvenil se pueden intentar nuevos rumbos que permitan superar las contradicciones y atolladeros en que se mete el dogmatismo lingüístico.

Es correcto, incluso indispensable, el planteamiento múltiple, interdisciplinal, de las cuestiones suscitadas al hilo del temario de la gramática generativo-transformacional: filosofía, matemática y lingüística entran y salen en esta introducción por necesidades de la exposición coherente, aunque no del todo ensambladas.

Su condición originaria de trabajo académico da al libro, si no rigor —los rigores académicos son con cierta frecuencia manías y cortapisas—, sí un habitual tono de tecnicismo que, lejos de desfigurar la exposición, convencen de entrada al lector de que está ante un cosmos epistemológico nuevo y con nociones de nuevo cuño o, al menos, remozadas sustancialmente. El estructuralismo no fue una ruptura con la gramática tradicional (hay mucho de estructuralismo anticipado en los viejos cuadros de conjugaciones, declinaciones, clasificaciones para uso y abuso de dómines), sino que supuso un cumplimiento y desarrollo, por supuesto, de las tendencias más viejas y hasta retardatarias de la gramática tradicional; prácticamente su más válida aportación, dentro del positivismo, en que se movía, fue la sustitución de lo normativo por lo descriptivo. El generativismo, a pesar de ser hijo legítimo del cartesianismo, ha puesto las bases para exégesis más dinámicas del lenguaje. Por supuesto, por cauces más rigurosos que los del psicologismo o el idealismo vossleriano, porque no en vano, insisto, es heredero (y freudianamente asesino) del estructuralismo. Hasta puede que la abundancia de *patterns,* fórmulas y árboles gráficos, produzcan en los neófitos y en los malintencionados la creencia de que estamos ante un formalismo camuflado. Eso sí, hay que denunciar que la formación matemática de sus pontífices puede crear una descompensación en el generativismo. Pero si se

entra en él con precauciones, proporcionará hábitos de análisis que abrirán muy amplios y seguros caminos.

Precisamente, una cosa que no hace Quesada —y bien puede decirse que no tiene por qué hacerla—, a pesar de que hasta en el títuic se hable de «implicaciones», es la aplicación, al menos a título de sugerencia, de los principios del generativismo a la crítica literaria. Estamos convencidos de que cuando se haga crítica literaria generativo-transformacional se obtendrán espléndidos resultados. Y en esto hay que reconocer que el estructuralismo fue ejemplar. La perspectiva sería óptima, supondría una reconciliación con la crítica historicista, por desgracia aún tan vigente en la enseñanza universitaria, y con nuevos planteamientos humanizaría los resultados del estructuralismo. Con nuevas bases y si la inercia no lo impide, estamos en vísperas de adquisición de una óptica que puede facilitar grandes hallazgos. Por ejemplo, la dicotomía complementaria de los niveles superficial y profundo, aplicada a lo literario, daría un valioso juego.

Este libro de Daniel Quesada, del que no dudamos se arrepentirá cuando maduren sus estudios (entiéndaseme también con simpatía), no es ni pretende ser un libro magistral. No es ni la *Lógica,* de Sacristán, ni la *Epistemología del lenguaje,* de Sánchez de Zavala, ni la *Introducción,* de Ruwet. Es un cordial empujón para compañeros de aprendizaje, la *compte rendue* de un trabajo que podrían y deberían hacer quienes comienzan. A ver si entre todos aceleramos el ritmo de nuestras ya casi paralizadas humanidades.—*JOAQUIN GONZALEZ CUENCA.*

ESPRONCEDA Y JRJ, A LA LUZ DE DOS POETAS DE HOY

En su colección «Los poetas», Ediciones Júcar, de Madrid, vienen encomendando a considerables nombres de la poesía y la crítica de hoy, españolas o extranjeras, la revisión de «capitanes poéticos» de añejas o de nuevas generaciones. Las monografías hasta ahora editadas o previstas se han dedicado a Rosalía de Castro, Borges, Martí, Bécquer, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Eluard, Curros Enríquez, Angel González, Miguel Hernández, Quevedo, Louis Aragon, Juan Ramón Jiménez y Espronceda, y sus respectivos autores han sido Xesús Alonso Monterc, Marcos Ricardo Barnatán, Juan Marinello, Gabriel Celaya, Alberto Barasoain, José Luis Aranguren, Parrot y Marcenac,

Celso Emilio Ferreiro, Jaime Gil de Biedma, José Batlló, Caballero Bonald, Georges Sadoul, Angel González y Guillermo Carnero.

La fórmula de la colección es sencilla y válida; una mitad aproximada de las monografías es cubierta por un no exhaustivo pero sí útil, cuidado y suficiente estudio biográfico y crítico del poeta; la segunda mitad comprende una selección de su obra. El formato de bolsillo y un nutrido cuerpo de ilustraciones favorecen las entregas.

En la consagrada a Espronceda (1), el poeta y crítico valenciano Guillermo Carnero, sin perder de vista el aspecto propiamente creativo del gran romántico, trata en primer lugar de situar su obra y su figura en el contorno sociopolítico de la España de su tiempo. La monografía de Carnero abunda en documentación y en una agudeza de observaciones conducentes a descubrir con suficiencia el verdadero talante, en la vida y en la obra, del consecuente liberal y el poeta desesperado, más que exaltado, que fue el autor de *El diablo mundo.* He aquí unas iluminadoras líneas al respecto: «El personaje a la moda en el momento esproncediano es el *byronichero:* su mirada es penetrante, dura y subyugadora (mirada que ha heredado del prerromanticismo dieciochesco: es la mirada del califa Vathek); sus amores, avasalladores y de tremebundo desenlace; su destino, traer la desgracia a quienes lo rodean y aman; su tragedia, estar encadenado por un hado cruel a sembrar el mal y recibirlo, extrayendo de ello un insobornable orgullo y una altiva dignidad, odiando un mundo al que se sabe superior y con el que no le cabe componenda alguna, y negándose esperanza para el otro. Así es Sancho Saldaña, el protagonista de la novela histórica que Espronceda escribió, y así quiso ser su autor.» Y en cuanto a su ideología y a su significación sociopolítica, para Carnero «Espronceda es, según sus escritos, un demócrata de tendencia obrerista, además de un buen economista, preocupado por los intereses de la nación y por su despegue económico». El poeta le merece, a su vez, las siguientes y resumidoras líneas: «De Espronceda procede el lenguaje de Campoamor y el de Bécquer; su obra es una de las fuentes más claras del modernismo. Pocos poetas hay en la historia de la literatura castellana de quienes pueda decirse tanto.»

La antología del extremeño, a la que sigue un orientador índice de su bibliografía y otro de las ilustraciones, se abre con dos reveladores artículos de combate, extremadamente críticos y claros: «Libertad, igualdad y fraternidad» y «El ministerio Mendizábal», textos que definen inequívocamente la posición y el activismo políticos de su autor.

(1) G. Carnero: *Espronceda*, vol. 11 de la colección «Los poetas». Ediciones Júcar. Madrid, 1974.

La selección de poesía comprende nueve textos de diversa extensión y también muy significativos, ya comentados por Guillermo Carnero, con sutiles matizaciones, en el estudio precedente: «La entrada del invierno en Londres», «Suave es tu sonrisa, amada mía», «Canción del pirata», «A una estrella», «El canto del cosaco», «A Jarifa en una orgía», «A la traslación de las cenizas de Napoleón», «El estudiante de Salamanca» y una dilatada representación —62 páginas— de «El diablo mundo», cuyas «renovación lingüística y de actitud ante la escritura», así como, pese a la evidente influencia de Byron, su fecunda acción sobre la poesía española siguiente —en especial por lo que se refiere al primer Canto del poema—, hace constar Carnero en su ensayo.

La amplitud de la figura y la obra de Juan Ramón Jiménez han requerido de la colección y del autor de su monografía, Angel González, dos volúmenes de la serie (2), dedicado el primero al estudio biográfico-crítico y a la antología poética el segundo.

El tomo inicial aparece dividido en cinco partes, seguidas de una relación de los libros de poesía, de JRJ, una «bibliografía incompleta» y el índice de ilustraciones; tratan las secciones de la vida del poeta, de sus dos grandes épocas, de su proximidad y aun su parcial dedicación a la pintura, de sus nexos con la Institución Libre de Enseñanza y, en fin, de su mundo poético.

La primera parte, desde la infancia en Moguer hasta la concesión del premio Nobel en 1956 y los últimos años en Puerto Rico, sintetiza con ágil tino la adolescencia y la primera juventud del poeta, sus relaciones y su matrimonio con la «bellísima y abnegada» —ciertamente— Zenobia Camprubí, sus grandes viajes por mar (el de la luna de miel, el del exilio, el de Hispanoamérica, con tanta y tan varia repercusión los tres sobre su obra) y el puntual desarrollo de su labor poética.

Las diferencias expresivas de ésta a lo largo de su curso; la ingeniosa y bien sustentada tesis de «la poesía desnuda» y «la poesía vestida»; y la modernidad de JRJ en gran parte de la última etapa de su tarea, mayormente nutrida por lo que Angel González llama con acierto «procedimientos irracionales», marcan las cotas más interesantes de la segunda parte del estudio.

La tercera y la cuarta, parejas en cuanto a un contenido de interés que podríamos calificar como complementario, tocan sin embargo dos sugestivos temas: la relación de la persona y la obra de JRJ con la pintura, a través de su primeriza afición a ella y de las concomitancias de su obra —concomitancias más o menos notables— con los

(2) A. González: *Juan Ramón Jiménez*, vol. 9 y 10 de «Los poetas». Ediciones Júcar. Madrid, 1974.

sucesivos movimientos pictóricos de su tiempo —simbolismo, impresionismo, *art nouveau*, fovismo—; y los contactos del poeta con la Institución Libre de Enseñanza y su ideario: «nadie, ni don Francisco Giner, hubiera sido capaz de conseguir que la eterna ilusión estética de JRJ dejara en su conciencia hueco a una preocupación ético-social», pero, de todos modos, su conducta y su obra aparecen un tanto relacionadas, por aquellos años y los posteriores, con el vigoroso influjo ideológico y españolista de la Institución, que «acentúa y encauza todo lo que, preexistente en el poeta, coincidía con los principios de la Institución o no se oponía a ella».

Finalmente, «El mundo de JRJ» analiza fina y claramente algunas de las motivaciones esenciales de la poesía juanrramoniana: la soledad, que es tal vez su vida maestra, el amor y el erotismo, la *metapoesía* y sus anejos intelectualismo, interiorización, plenitud, que desembocan en una auténtica divinización de la poesía; señala González que, sin el conocimiento de su obra última o inédita, no es posible medir el significado de conjunto de la poesía de JRJ.

En el segundo tomo está incluida, mediante una muy cernida y exigente selección, la representación de treinta y dos libros del poeta, desde las «Primeras poesías» hasta «En el otro costado»; adivinamos el gozo del poeta crítico-satírico que hay en Angel González al realizar la nutrida elección de «Esto», con sus bufos y caústicos retratos de personajes de provincia.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

KLAUS MÜLLER-BERGH: *Asedio a Carpentier,* once ensayos críticos sobre el novelista cubano. Editorial Universitaria, colección Cormorán, Santiago, Chile.

Situar la obra de Alejo Carpentier en el panorama de la narrativa de hoy, más que un hecho inútil resultaría un despropósito. La presencia de Carpentier marca una coordenada precisa en los logros expresivos no solamente en el ámbito literario cubano, sino en el amplio contexto de las letras contemporáneas en lengua castellana, y decimos en lengua castellana por referirnos exclusivamente al idioma original de sus obras y no a la repercusión que ellas han tenido y continúan teniendo más allá de sus fronteras idiomáticas, debido a las numerosas traducciones que de éstas se han realizado.

Este es el sentido que domina y aúna el trabajo de selección realizado por el profesor Müller-Bergh, al reunir en torno a la personalidad de Carpentier los estudios más significativos que han sido realizados en torno a su obra. El presente volumen recoge trabajos de indudable valor y de significativos aportes al conocimiento crítico, tanto de la obra de Carpentier como de la narrativa sudamericana actual, ya que inciden por la proyección de los variados métodos críticos empleados, en una visión totalizadora del amplio panorama narrativo que existe hoy en el continente sudamericano. Las once firmas que avalan este *asedio* indagador y exhaustivo a la personalidad y la creación del escritor cubano son las de Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Pedro Lastra, Manuel Durán, Frank Jenney, Roberto González Echevarría, Frances Wyers Weber, Hugo Rodríguez Alcalá y Klaus Müller-Bergh. La variedad de ángulos interpretativos hace aún más valiosa la contribución al conocimiento narrativo de Carpentier, y van desde sus cuentos a sus novelas en un riguroso análisis de tema y estilo. Es de resaltar el estudio del propio recopilador quien, manejando un nutrido y valioso material de datos y referencias, logra darnos una dimensión documentada tanto de los aportes creadores de Carpentier como de las influencias que se han entramado en la creación del escritor cubano y que han contribuido a la universalidad que de ella emana, rompiendo cercos y ampliando los horizontes del lenguaje y la forma del discurso narrativo.

Quedaría por reseñar de este libro el valioso material que para el conocimiento crítico de la obra de Carpentier encierra su nutrido cuerpo de notas y referencias bibliográficas, que le convierten en una obra imprescindible dentro del estudio de la narrativa sudamericana actual.—*G. P.*

MARTA TRABA: *Mirar en Caracas.* Monte Avila Editores, C. A. Venezuela, 1974.

Para muchos no dejará de constituir una sorpresa el contenido de este volumen que nos entrega Monte Avila Editores, en su colección Continente. Para los que solamente han tenido la oportunidad de contactar con la labor narrativa de esta escritora, nacida en la Argentina y avecindada en Venezuela, la faceta de su preocupación en el campo de la crítica plástica, puede serles hasta el momento totalmente ignorada o poco conocida. Fue su novela *Las ceremonias del*

verano, que obtuviera el Premio Casa de las Américas en 1966, la que contribuyó al conocimiento entre nosotros de su quehacer literario. En este aspecto de su trabajo son varios los títulos que avalan su trabajo novelístico: *Los cuatro monstruos cardinales, Los laberintos insolados, La jugada del sexto día.* Se podría agregar a su obra el volumen de cuentos *Y así pasó*. En ámbito de su trabajo crítico-artístico podría citarse aquí, entre otros títulos, *El museo vacío, La pintura nueva en Latinoamérica, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas.*

El presente libro, *Mirar en Caracas*, tiene esa variedad de centros de imantación temática que se halla en toda publicación que obedezca a la reunión de una serie de trabajos que han debido su aparición a preocupaciones y motivaciones surgidas de una diversidad de situaciones. Según nos aclara su autora en una nota inicial, la mayoría de estos trabajos fueron publicados con anterioridad en diversos medios y en diversas ocasiones, pero de su lectura trasciende un factor de unidad que hace que el libro se nos presente como una totalidad. Este factor no es otro que la visión personal con que Marta Traba enfoca el fenómeno de la expresión artística. Hemos de recordar que su actitud en este terreno de la función crítica, en el que Traba maneja con precisión un amplio material de referencias valorativas, le ha supuesto en muchas oportunidades el verse llevada a la adopción de actitudes polémicas, surgidas de la forma y el estilo de sus planteamientos críticos.

Las cientos y tantas páginas de *Mirar en Caracas* son un valioso aporte al conocimiento de la plástica venezolana, como también a esta faceta de indudable valor en la personalidad de la escritora sudamericana, que nos muestra en este libro una aproximación a la obra de una serie de nombres que son reflejo de los movimientos de las artes venezolanas contemporáneas.—*G. P.*

ENRIQUE GASTON: *Sociología del consumo literario.* Edic. Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1974.

Resulta una tarea difícil hacer referencia, en el escueto marco de una reseña bibliográfica, al contenido y alcance que se desprende de este libro que debemos al trabajo de investigación del profesor Enrique Gastón. Desde cualquier ángulo que pretendamos una síntesis corremos el grave riesgo de no lograr dar una imagen rigurosa

de la profunda implicancia social de su contexto. No son pocos los trabajos que han tratado el tema del consumo literario desde sus más variadas variantes, pero debemos reconocer que son contados los que podríamos encontrar, dotados de la voluntad de esclarecimiento y de un tan exhaustivo método indagador como el que ahora nos preocupa. Son tan variadas las zonas de convergencia social hacia las que apunta este ensayo, partiendo del hecho literario, que trascienden y abarcan un amplio prisma de fenómenos desveladores del espíritu contemporáneo.

La actitud que asume el profesor Gastón es la de un sentido totalizador de los hechos que personifican al individuo como receptor y generador de un objeto cultural que ha experimentado todas las contingencias del desarrollo histórico: «Desde siempre, ha podido usarse el arte como forma de control social; como va dirigido principalmente a la parte emotiva del hombre, puede servir para exaltar o tranquilizar las pasiones.» Este es uno de los temas tocados, pero su dimensión no se detiene, sino, por el contrario, los aspectos más soterrados que pueden encontrarse en esta precisión del hecho artístico como elemento manipulado por los centros del poder, son vistos y analizados en su alcance más profundo, que vendría a ser la universalidad de transferencias que han ido generando una total entrega o participación nacida de unos factores de demanda consumista implicados como factores definidores del papel del intelectual en el mundo contemporáneo.

Los papeles que han pretendido imponer los intelectuales dentro de la realidad del poder, y que en no pocas ocasiones han implicado la búsqueda de una aparente autonomía en el orden creativo, son cuestionados por el profesor Gastón, hundiendo en una realidad que no deja de estremecer una amplia parcela de creencias en esa autonomía de la creación: «El escritor no controla su obra, es la sociedad de consumo dirigido quien hace de él e incluso la que controla al propio escritor en el momento de la sumisión editorial.» El panorama que surge de este libro no deja de ser sobrecogedor no por los hechos a los que puede remitirse, sino por ese aire de veracidad y comprobación de los fenómenos a que nos obliga a dirigir nuestra atención.

Pocas veces, ya lo hemos señalado, tenemos ocasión de enfrentarnos a este tipo de trabajos, cuya importancia reside tanto en la congruencia de su planteamiento y desarrollo documental como por la inquietante realidad que se desprende de su visión. Es éste, desde luego, un trabajo llamado a ser examinado con detenimiento y

el cual, por su naturaleza e implicancias, constituye un elemento generador de controversias. No es éste un libro cómodo a una lectura meramente circunstancial. En él se encuentra un transfondo de polémica actitud, frente al artista y la sociedad, que no dejará de removerse haciendo aflorar encontrados puntos de vista.—*G. P.*

JACINTO LUIS GUEREÑA: *Bernanos,* Grandes Escritores Contemporáneos, EPESA, Madrid, 1974.

A la ya amplia lista de volúmenes publicados por EPESA, en esta su colección Grandes Escritores Contemporáneos y que constituye un vasto panorama biobibliográfico de la literatura y el pensamiento de nuestro siglo, débese sumar esta nueva biografía de Bernanos, escrita por el poeta y ensayista Jacinto Luis Guereña, nacido argentino, pero con una larga permanencia en España y Francia, donde actualmente reside.

La personalidad de Bernanos es ahora como lo fue antes una personalidad conflictiva para ser estudiada sin apasionamiento o, mejor dicho, sin dejarse llevar por el peso del pensamiento implícito en su obra novelística. Jacinto Luis Guereña busca y encuentra un equilibrio para su tarea de biógrafo: el enfoque intuitivo de una realidad vital, cimentando esta exploración en el manejo de los datos más significativos, implícitos en la propia obra de Bernanos. He aquí el hecho por el cual esta biografía se nos muestra como una consecuencia personificadora, regida por una línea directriz como emanada de su propia lógica existencial, de ese espíritu que atraviesa toda la obra y la existencia del escritor francés.

La verdadera experiencia vital de Bernanos, Guereña la encuentra más que en el escueto dato biográfico, en el tejido de su obra. Esta es la cantera en que Guereña hunde su búsqueda para explicarnos y entregarnos los contornos biográficos de Bernanos: «Un retrato en Georges Bernanos puede ofrecer el oportuno paisaje de enfoques diversos y complementarios. El retrato que él puede ofrecer, el que podemos ver nosotros mismos, el que otros vieron», son palabras del propio Guereña que nos instruyen en el amplio panorama que puede servir para adentrarse en ese mundo de sensaciones encontradas que generó la obra y la vida de Bernanos, y en la cual entra Guereña para entregarnos su biografía.

Al aporte interpretativo de la obra de Bernanos desde el punto de una existencia comprometida con todos los avatares producidos en torno a ella, Guereña nos entrega un amplio prisma de opiniones de los escritores de su tiempo, del de Bernanos, que es como una serie de testimonio de un tiempo que aún permanece lleno de total vigencia y sobre el cual en no pocas ocasiones —los sucesos del mayo francés, para poner un ejemplo— las más recientes promociones vuelven sus pasos, como al reencuentro de una actitud humana que supo ser consecuente hasta con sus propios errores, tanto o en la misma medida que lo fueron con sus aportes reales a la liberalidad del pensamiento contemporáneo, a riesgo de convertirse en suicidas. Es en este tiempo de compromiso en el que Bernanos realiza su vida y su obra.—*G. P.*

ALEJANDRO LORA RISCO: *Hacia la voz del hombre,* ensayo sobre César Vallejo. Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile.

Variadas son las vertientes y numerosos los trabajos que han constituido motivo de estudios aproximativos a la poesía y la prosa de César Vallejo. Este no es otro más que viene a sumarse a la ya gran cantidad existente, sino que se hace necesario circunscribirlo entre las más válidas exploraciones por desentrañar la génesis y desarrollo de la presencia de Vallejo, tal vez la más amplia y dilatada que se ha producido en las letras hispánicas, después de esa gigantesca eclosión que significó la figura de Darío. Si bien es cierto que Darío logró despertar una inmediata proyección ante su obra, la de Vallejo se ha ido acrecentando con el paso del tiempo, y es más, ha ido tomando carne en la obra de todas las generaciones de poetas que le han precedido. Es difícil, por no decir imposible, no encontrar en la obra de los poetas más recientes de Hispanoamérica y España algo que no nos recuerde la actitud de Vallejo ante la forma y el contenido de la expresión poética.

Hacia la voz del hombre está compuesta de ocho ensayos que apuntan hacia otros tantos aspectos de la obra de Vallejo, una reunión de algunos de los trabajos que Alejandro Lora Risco ha realizado dentro de su constante y dilatada labor por ahondar en la creación y en la vida del gran poeta peruano. Los trabajos aquí incluidos tienen el valor del deseo de esclarecimiento que ha impulsado a muchos de ellos, resultado de actitudes polémicas asumidas

por su autor en defensa de sus puntos de vista, ante los juicios y apreciaciones sostenidos por otros críticos y estudiosos de la obra vallejiana. Pero, si bien esto es una preocupación que contribuye a dotar a este ensayo de un profundo contenido humano, está también, por otro lado, el valor de los enfoques precisos con que Lora Risco nos presenta una serie de condicionantes importantes que inciden como trasfondo y contenido de la obra de César Vallejo, y en los cuales él fundamenta las coordenadas para el mayor conocimiento y proyección del hecho creador que significó y significa el aparecimiento del acento expresivo del poeta peruano en el plano general de la poesía hispánica de nuestro tiempo. Es notorio el interés de Lora Risco por perfilar aspectos emanados del entorno vital de Vallejo, inscritos dentro de su obra como fuerza impulsora de su expresión, tales son los aspectos del mestizaje, la religiosidad como heredad social y el enraizamiento telúrico, constante en la obra vallejiana, que contribuye a la carga humana trascendente que, como trasfondo dramático de lo vivido se hace autonomía poética.

Un hermoso libro que nos enfrenta a la vida y obra del poeta peruano, con profunda emotividad, pero sin abandonar los contornos de una documentación inteligentemente manejada.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES EN LOS ESTADOS UNIDOS. 1973

Durante los últimos años, en estas líneas previas que han aparecido en todas las bibliografías hispánicas en los Estados Unidos que se han publicado en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS desde el año 1968, se ha tratado de recoger unas impresiones esquemáticas sobre el futuro de esas publicaciones ligado íntimamente a la enseñanza del español en ese país. Estas impresiones, a juzgar por la realidad económica, no han sido esperanzadoras, teniendo en cuenta el incremento de los precios que recientemente han encarecido el precio de los libros, tanto en Norteamérica como en otros países, tomando apariencias de fenómeno general. Sin embargo, a la vista de la presente bibliografía correspondiente a 1973, no parece que nuestras predicciones hayan sido válidas hasta ahora.

Los factores que se tuvieron entonces en cuenta siguen, por otra parte, existiendo en toda su amplitud e incluso agravados en cierta manera. El requisito del estudio de idiomas continúa abolido en un gran número de instituciones universitarias, sin que existan indicios de un cambio en esta actitud como correspondería a la situación internacional de Norteamérica. Asimismo los estudios de ciencias siguen prevaleciendo sobre los de humanidades, apoyados por la política oficial, destacándose en este aspecto los de sociología. Ello hace que una de las razones más importantes para suprimir la obligatoriedad del estudio de lenguas siga vigente, al buscarse dentro del currículum, todavía, mayor cantidad de horas para que el estudiante pueda encontrar más tiempo que dedicar al estudio de cursos electivos, cosa que favorece, sin duda, a los estudios de ciencias.

Aunque estos hechos han supuesto, en principio, un grave obstáculo, de repente ha hecho su aparición la disminución del índice de natalidad. Los años en que las aulas, servicios y profesorado eran pocos para acomodar el exceso de población estudiantil, van quedando atrás y las instalaciones anchas para el disminuido número de matrículas que a partir de ahora, según las proyecciones realizadas por los departamentos oportunos de las mismas universidades, irá reduciéndose hasta estabilizarse entre los años 1985-1990. Esto, unido a la delicada situación económica de la política educativa está empezando a originar el que se estime el posible cierre de unas 200 pequeñas universidades durante los próximos años, un desempleo en el profesorado a nivel de enseñanza media y universitaria y, por lo tanto, una contracción en los presupuestos respectivos.

Todos estos factores habrán de pesar necesariamente en el futuro de la actividad editorial del país en general y en particular, sin duda, en la dedicada a temas hispánicos. A pesar de todo no puede decirse aún que estas causas hayan ejercido su influencia en esa dirección, siendo la actitud de espera dentro de un sentimiento esperanzador *

ARTICULOS

Books Abroad. Norman (Oklahoma). Volumen 47. Núm. 1: Gabriel García Márquez: *Books Abroad*/Nevstadt International Prize for Literature; Ivar Ivask: «Freedom of Imagination Regained»; Thor Vilhjálmsson: «Presentation of Gabriel García Márquez to the Jury»: «A Selection of Spanish American Fiction 1935-1970»; George Gordon Wing: «Octavio Paz or the Revolution in Search of an Actor».
Número 3: Ivar Ivask: «*Allegro Barbaro*, or Gabriel García Márquez in

* Aquellas editoriales y revistas cuyas publicaciones deseen que se mencionen en este trabajo deben enviar un ejemplar de todas ellas al profesor Enrique Ruiz-Fornells, P. O. Box 4931, University, Alabama 35486.

Oklahoma»; Gregory Rabassa: «Beyond Majic Realism: Thoughts on the Art of Gabriel García Márquez»; Mario Vargas Llosa: «A Morbid Prehistory (The Early Stories)»; Klavs Müller-Bergh: «*Relato de un náufrago,* Gabriel García Márquez's Tale of Shipwreak and Survival at Sea»; Frank Dauster: «The Short Stories of García Márquez»; Wolfgang A. Luchting: «Lampooning Literature: *La mala hora*»; Birute Ciplijauskaite: «Foreshadowing as Technique and Theme in *One Hundred Years of Solitude*»; Emir Rodríguez Monegal: «*One Hundred Years of Solitude:* The Last Tree Pages»; Suzanne Jill Levine: «*One Hundred Years of Solitude* and *Pedro Páramo:* A Parallel»; Marta Morelló Frosch: «The Common Wonders of García Márquez's Recent Fiction»; Chronology: Gabriel García Márquez in *Books Abroad* 1963-1973; Jorge Luis Borges: «You (poem)».

Duquesne Hispanic Review. Pittsburgh (Pennsylvania). Año XI. Núm. 1: Robert M. Scari: «La sátira y otros efectos humorísticos en *Insolación*»; David M. Gitlitz: «Cervantes y el valor del hombre»; Sergio Duarte: «Elementos dramáticos en cinco *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo».

Hispania. Wichita (Kansas). Volumen 56. Núm. 1: Anthony M. Pasquariello: «Una Causa En Busca De Comprehensión y Dirección: La Educación Bilingüe y Bicultural»; David William Foster: «La Región más Transparente and the Limits of Prophetic Art»; Antonio Cirurgião: «A Lusitania Transformada» E A Puesia»; Joel C. Hancock: «The Purification of Eduardo Barrios' Sensorial Prose»; Antonio H. Obaid: «The vagaries of the Spanish 'S'»; Mario López: «Consideraciones Para UNA Valoración Poética De Vicente Huidobro»: Joe L. Palmer: «La Juventud Triunfante» and the «Origins of Padre Isla's Satire»; Luis B. Eyzaguirre: «Patología en "La Vorágine" de José Eustasio Rivera».

Special Issue: Miguel Garci-Gómez: «Paráfrasis De Cicerón En La Definición De Poesía de Santillana»; Carolyn F. Smith: «The Sacred-Historical Role of the Inca in Olmedo's "Canto A Bolívar"»; William Melczer: «Ercilla's Divided Heroic Vision: A Re-Evaluation of the Epic Hero in "La Araucana"»; Phyllis Rodríguez-Peralta: «The Modernism of José María Eguren»; Joseph R. Jones: «Notes on the Diffusion and Influence of Avellaneda's "Quixote"»; Daniel E. Gulstad: «Antithesis in a Novel by Rubén Romero»; John D. Smith: «Metaphorical Descriptions of Women in The First Sonnets of Góngora»: Guillermo Arango: «La Función del Sueño En "Las Ruinas Circulares", de Jorge Luis Borges»; Leonard M. Dilillo: «Moral Purpose in Ruiz de Alarcón's, "La Verdad Sospechosa"»; Beverly J. Gibbs: «Ambiguity in Onetti's "El Astillero"»; Elenora R. Sabin: «The Identities of the Monster in Calderón's» "El Mayor Monstruo Del Mundo"»; Claudia Joan Waller: «José Lezama Lima's "Paradise: The Theme of Light Resurrection»; Paul Smith: «Blasco Ibáñez and the Theme of the Jews»; Yulan M. Washburn: «*An Ancient Mold for Contemporary Casting:* The Beast Book of Juan José Arreola».

Número 2: José Hernán Córdova González: «El "Hombre Planetario" De Carrera Andrade: Visión De Una Humanidad»; Robert M. Scari: «Insolación y Morriña: Paralelismo y Contraste En Dos Obras De Emilia Pardo Bazán»; Antonio Risco: «Lázaro En La Poesía De José Angel Valente».

Número 3: Maryse Bertrand de Muñoz: «Fuentes Bibliográficas De la Creación Literaria De La Guerra Civil Española»; Charles Param: «Politics in the Novels of Machado De Assis»; Franklin M. Waltman: «Formulaic Expression and Unity of Authorship in the "Poema de Mio Cid"»; George R. McMurray: «Form and Content Relationships in Vargas Llosa's "La Ciudad y Los Perros"»; Cyrus C. De Coster: «Maupassant's "Une Vie" and Pardo Bazán's "Los Pazos de Ulloa"»; Jorge Ayora: «Gnosticism and Time in "El Inmortal"»; Pablo G. Jordán: «La Forma "Se" Como Sujeto Indefinido En Español"».

Número 4: Lois A. Kemp: «The Fifty-Fifth Annual Meeting of The American Association Of Teachers Of Spanish And Portuguese, Inc.»; A Report on The Professional Sessions»; Theodore Anderson: «Unidad y Diversidad en los Estudios Españoles y Portugueses»; Lanin A. Gyurko: «Destructive and Ironi-

cally Redemptive Fantasy In Cortázar»; William R. Blue: "Sol": Image and Structure In Lope's "La Corona Merecida"»; Andrew P. Debicki: «Perspective and Meaning In The Poetry of Carlos Pellicer»; Marianna M. Matteson: «Imagery In Díaz Rodríguez "Sangre Patricia"; Mary E. Giles: «Juan Goytisolo's "Juegos de Manos": An Archetypal Interpretation»; Miguel A. Martínez: «Los Personajes Secundarios en las Novelas de Carlos Loveira».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen XLI. Núm. 1: John G. Cummins: «Pero Guillén de Segovia y el MS. 4.114»; Donald Mc Grady: «The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope's "Las Ferias de Madrid"»; Jack Himel Blau: «"El Señor Presidente": Antecedentes, Sources and Reality».

Special Issue: Arnold G. Reichenberger: «Encomium Vilague Magni Magistri, Amici it Viri»; B. B. Aschcom: «The Two Versions of Calderón's "El conde Lucanor"»; Charles V. Aubrun: «L'Imposteur flové et le repas en enfer: Comédie méconnue de Tirso»; Theodore S. Beardsley: «An Unexamined Translation of Plutarch: "Libro contro la cobdicia de las riguezas"»; Juan Ramón Jiménez: «El otoñado; Hans Flasche: «Conjunción y contexto: Contenido semántico y valor estructural de "con que", "conque" en el lenguaje de Calderón»; Ruth Lee Kennedy: «Did Tirso Send to Press a «Primera Parte» of Madrid (1626) which contained «El condenado por desconfiado»; Ciriaco Morón Arroyo»; «Sobre el diálogo y sus funciones literarias»; Geoffrey Ribbans: The Unity of Antonio Machado's «Campos de Soria»; Ellias L. Rivers: «Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue»; Gonzalo Sobejano: El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII»; Edward M. Wilson: «Calderon's "auto": Eighteenth-Century "sueltos" and "relaciones".»

Número 3: Fernando Lázaro Carreter: «Glosas Críticas a "Los pícaros en La literatura" de Alexander A. Parker»; L. P. Harvey: «The 'alfuquí' in 'La dança general de la muerte'»; Daniel Eisenberg: «Don Quijote» and the Romances of Chivalry: The need for a Reexamination»; Fernando Ibarra: «Clarín y Rubén Darío: Historia de una incomprensión»; Jaime A. Giordano: «Notas sobre Vasconcelos y el ensayo hispanoamericano del siglo veinte».

Número 4: M. Manzanares de Cirre: «El otro mundo en la literatura aljamiadomorisca»; Richard F. Glenn: «The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama»; James O. Crosby: «Has Quevedo's Poetry Been Edited?: A Review Article»; Monroe Z. Hafter: «The Enlightenment's Interpretation of Saavedra Fajardo»; R. Merrit Cox: «A New 'Novel' By Cadalso»; Russel P. Sebold: «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español».

Hispanófila. Chapel Hill (North Caroline). Año Decimosexto. Núm. 1: Joel C. Hancock: «El diario como medio de estructura en «Los hombres del hombre», de Eduardo Barrios»; Jack Weiner: «El santo Grillimón en un poema del "Cancionero" de Sebastián de Horozco»; Lynette Seator: «An Existential view of man in four dramas of Calderón»; Victoria G. Agüera: «Nueva interpretación del episodio "rey de gallos" del "Buscón"»; Sterling A. Stoudemire: «Ramón Carnicer and the italian opera in Madrid»; Stanislav Zimic: «Algunas observaciones sobre "La casa de los celos" de Cervantes»; Margarita Levisi: «La función de lo visual en "La fuerza de la sangre"»; Minako Noyama: «La personalidad en los dramas de Buero Vallejo y de Unamuno».

Número 2: Miguel Garci-Gómez: «La "nueva manera" de Santillana: estructura y sentido de la "De funssión de Don Enrique"»; Luis González del Valle: «Vasallaje ideal y justicia poética en "El duque de Visea"»; Augusto A. Portuondo: «¿Escribió Lope de Vega "La aldehuela y el gran prior"?»; Stelio Gro: «Cervantes entre Don Quijote y Dulcinea»; Bryon P. Palls: «Una justificación del título de la comedia de Mira de Amescua "La Fénix de Salamanca"»; Julio Ricci: «Borges y el lunfardo».

Número 3: William C. McCrary: «Plot, Action, and Imitation: The Art of Lope's "Las paces de los reyes"»; Edward J. Neugaard: «Another Possible Source for Tirso's "El condenado por desconfiado"»; Rupert C. Allen: «A Commentary on Lorca's "El paseo de Buster Keaton"»; Pa-

tricia W. O'Connor: «A Spanish Slenth At Last: Francisco García Pavón's Plinio»; Emilio F. Bejel: «Catarsis y distanciación en Buero Vallejo».

Latin American Research Review. Austin (Texas). Volumen VIII. Número 1: Leon G. Campbell: «The Historiography of the Peruvian Guerilla Movement»; Dani B. Thomas and Richard B. Craig: «Student Dissent in Latin America: Toward a Comparative Analysis»; Fuat M. Andic and Suphan Andic: «The role of the Public Sector in the Economic Development of the Greater Caribbean: A Survey and Commentary».

Número 2: Arthur F. Corwin: «Mexican Emigration History 1900-1970: Literature and Research»; Thomas C. Bruneau: «Power and Influence: Analysis of the Church in Latin America and the Case of Brazil»; Charles A. Hale: «The Reconstruction of Nineteenth-Century Politics in Spanish-America: A Case for the History of Ideas».

Número 3: Abraham F. Lowenthal: «United States Policy Toward Latin America: 'Liberal', 'Radical', and 'Bureaucratic' Perspectives».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen X. Núm. 1: T. Lynn Smith: «Some Aspects of Rural Community Development in Brazil»; Antonio Cirurgião: «Será Camões a personagem Urbano da *Lusitânia Transformada?»;* Mary L. Daniel: «São Cristóvão» and «Santo Onofre»; Aspects of the Mystical Expression of Eça de Queiroz»; Fernando Ibarra: «Clarín y algunos escritores portugueses»; George U. Woodyard: «A Metaphor for Repression: Two Portuguese Inquisition Plays»; Carlos Guilherme Mota: «Efeitos dos movimentos sociais brasileiros na política metropolitana: a 'revolucão nordestina de 1817»; María Luisa Nunes: «The Preservation of African Culture in Brazilian Literature: The Novels of Jorge Amado»; Ivana Versiani: «Amor e casamento nas Norelas do Minho»; Marcia Smilack: «Opposition and Interchange: Resolution Through Persona in Fernando Pessoa's 'Tabacaria'»; J. S. Dean, Jr.: «Crossing the Line from Portuguese to English».

Número, 2: Harold B. Johnson: «A Portuguese Estate of the Late Fourteenth Century»; John M. Parker: «The Novels of Carlos Heitor Cony»; Paul I. Mandell: «The Rise and Decline of Geography in Brazilian Development Planning: Some Lessons to be Learned»; Clementine C. Rabassa: «Cynegetics and Irony in the Thematic Unity of the Lusiads»; Patricia Aufderheide: «True Confessions: The Inquisition and Social Attitudes in Brazil at the Turn of the XVII Century»; Fernando da Rocha Peres: «Um inédito de Basílio da Gama»; Don Whitmore: «Music in *O Crime do Padre Amaro*».

Modern Drama. Volumen XVI. Núm. 3 y 4: Norma Louise Hutman: «Inside the Circle: On Rereading *Blood Wedding*».

Modern International Drama. Volumen VII. Núm. 1: Eduardo Quiles: «*The refrigerator* (Traducción de Georg E. Wellwarth); Eduardo Quiles: *The Bridal Chamber* (Traducción de Marcia E. Wellwarth)».

Número 2: Maruxa Vilatta: «Together Tonight»; José María Bellido: «Fantastic Suite»; Manuel de Pedrolo: «Cruma».

Modern Language Notes. Volumen 88. Núm. 2: Ana María Snell: «Tres ejemplos del Arte del Soneto en Garcilaso»; Peter N. Dunn: «La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía»; Ruth el Saffar: «Development and Reorientation in the Works of Cervantes»; Harry Sieber: «Unity of Action in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara»;* John R. Beverley: «*Soledad primera,* line 1-61»; Walter Oliver: «Galdós "La novela en el tranvía": Fantasy and the Art of Realistic Narration»; Nelson R. Orringer: «Ortega y Gasset's Sportive Vision of Plato»; Alicia Borinsky: «Repeticiones y máscaras: «El obsceno pájaro de la noche»; Giséle Bickel: «La alegoría del pensamiento»; A. D. Deyermond: «Early Allusions to the *Libro de Buen Amor*-a postscript to Moffat»; Daniel Eisenberg: «Péro Pérez the Priest and His Comment on *Tirant la Blanch»;* J. J. Allen: «Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show»; Donald McGrady: «The *Sospiros* of Sancho's Donkey»; Adriana Lewis de Galanes: «Popularismo estilizado: una travesura cervantina»; Vivian Folkenflik: «Vi-

sion and Truth: Baroque Art Metaphors in «Guzmán de Alfarache»; Margarita Levisi: «La expresión de la inferioridad en la poesía de Quevedo»; Demetrios Basdekis: «Unamuno and Zola: Notes on the Novel»; Thomas R. Franz: «Cela's *La familia del héroe*, the *nouveau Roman*, and the Creative Act»; Leo J. Hoar: «Politics and Poetry: More Proof of Galdós's Work for *Las Cortes»*.

Publications of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Volumen 88. Núm. 2: Frances W. Weber: «Unamuno's Niebla: From Novel to Dream».

Número 3: Cesáreo Bandera: «La ficción de Juan Ruiz».

Revista de Estudios Hispánicos. Volumen VII. Núm. 1: Armand F. Baker: «A new look at the structure of Don Quijote»; Bernard Dulsey: «El teatro de Jorge Icaza»; Jorge Ayora: «A la costa» Inauguración del realismo social ecuatoriano»; S. Alan Schweitzer: «Rosamel del Valle: poeta órfico»; Sally Kubow: «La voz del silencio en la poesía de José Hierro»; Arnold M. Penuel: «The influence of Galdós» «El amigo Manso» on Dolores Medio's «El diario de una maestra»; Evelio Echevarría: «El nuevo cuento hispanoamericano: Bolivia y Uruguay»; María Giovanna Tomsich: «Para la génesis de tres poemas de C. Bousoño»; Nancy A. Newton: «El amigo Manso» and the relativity of reality»; Pedro Villa-Fernández: «La denuncia social en «Belleza cruel» de Angela Figuera Aymerich»; Robert Boyd: «Bibliography of translations of the latin american novel: 1900-1970»; Harold C. Raley: «La deshumanización del arte: Aclaraciones sobre una posible contradicción en Ortega».

Número 2: Francisco Caudet: *«José M. Salaverría:* El «problema nacional» y la generación del 98»; Salvador García Castañeda: «Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel»; Vicente Cabrera: «Valle-Inclán y la escuela de Echegaray: un caso de parodia literaria»; David William Foster: «Medieval hispanic literature and the analysis of style»; Doris L. Baum: «Quevedo's satiric prologues»; John T. H. Timm: «Some critical observations on García Lorca's *Bodas de sangre»*; Lovis C. Pérez: «The theme of the Tapestry in Ariosto and Cervantes»; José Olivio Jiménez: «Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de *La memoria y los signos* de José Angel Valente».

Número 3: Segismundo Montero Cepeda y Enrique Rodríguez Cepeda: «Nuevas Cartas íntimas de Zorrilla»; Kessel Schwartz: «Carlos Rojas Vila and An act of Faith»; Everette W. Hesse: «The alienation problem in Calderón's «La devoción de la cruz»; Víctor Fuertes: «El impresionismo en «Camino de perfección»; Maruxa Salgués Cargill y Julian Palley: «Myth and anti-myth in «Tigre Juan»; Martin S. Gilderman: «The prophet and the Law: Some observations on Rodríguez del Padrón's «Diez mandamientos de amor»; Lucy A. Sponsler: «Women in Spain: Medieval law versus epic literature»; Peter Podol: «Nonconventional treatment of the honor theme in the theatre of the Golden Age».

Revista Hispánica Moderna. Año XXXV. Núms. 1 y 2: Augusto Tamayo Vargas: «Abraham Valdelomar: Vida y obra»; Augusto Tamayo Vargas: Abraham Valdebomar: Bibliografía»; Gerardo A. Luzuriaga: «Caupolicán» según Darío y Santos Chocano»; Eduardo Neale-Silva: «El amor en tres poemas de César Vallejo»; José A. Elgorriaga: «León Felipe (1884-1969): El poeta y su vida»; Luis García-Abrines: «Baroja y el automatismo subconsciente»; Gonzalo Sobejano: «Los poderes de Antonia Quijana (Sobre *Cinco horas con Mario* de M. Delibes)»; José Schraibman: «Notas sobre la novela española contemporánea».

Número 3: Antonio Sacoto: «Amplitud de la obra literaria de Montalvo: lo francés»; Luis Monguió: «Una desconocida novela hispanoperuana sobre la guerra del Pacífico»; Heitor Martins: «No Urubúquaquá, em colônia»; Richard López Landeira: «Un puente entre dos poetas»; George Gordon Wing: «Trilce I»: A Second Look»; Frank P. Casa: «The problem of national reconciliation in Buero Vallejo's *El tragaluz»*.

Número 4: Bruce W. Wardropper: «The Poetry of Ruins in the Golden Age»; Rupert C. Allen: «Juan Ramón and the World Tree: A

Symbological Analysis of Mysticism in the Poetry of Juan Ramón Jiménez»; Klaus Müller-Bergh: «Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier»; Lanin A. Gyurko: «Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar»; Zunilda Gertel: «Función estructural del «leitmotiv» en *Hijo de ladrón»;* Ricardo López Landeira: «Análisis formal de la poesía de Espronceda: tres poemas narrativos».

Revista Iberoamericana. Vol. XXXIX. Núms. 82-83: «Discurso del embajador Pablo Neruda ante el Pen Club de Nueva York»; Miguel Angel Asturias: «Un mano a mano de Nobel a Nobel»; Julio Cortázar: «Carta abierta a Pablo Neruda»; Luis Alberto Sánchez: «Comentarios Extemporáneos: Neruda y el Premio Nobel»; Emir Rodríguez Monegal: «Pablo Neruda: el Sistema del poeta»; Fernando Alegría: «*La Barcarola:* Barca de la vida»; Alain Sicard: «La objetivación del fenómeno en la génesis de la noción de materia en *Residencia en la Tierra»;* Saúl Yurkievich: «Mito e historia: Dos generadores del *Canto general»;* Jaime Concha: «Sexo y Pobreza»; Carlos Cortínez; «Interpretación de *El habitante y su Esperanza* de Pablo Neruda»; Juan Loveluck: «*Alturas de Macchu Picchu:* Cantos I-V»; Martha Paley de Francescato: «La circularidad en la poesía de Pablo Neruda»; Alicia C. de Ferrares: «La relación Yo-Tú en la poesía de Pablo Neruda. Del autoerotismo al Panerotismo»; Nicolás Bratosevich: «Análisis Rítmico de "Oda con un lamento"»; Luis F. González-Cruz: «Pablo Neruda: Soledad, Incomunicación e individualismo en *Memorial de Isla Negra»;* Jaime Alazraki: «Poética de la penumbra en la poesía más reciente de P. Neruda»; Giuseppe Bellini: «*Fin de Mundo:* Neruda entre la angustia y la esperanza»; Esperanza Figueroa: «Pablo Neruda en inglés»; Emil Volek: «Pablo Neruda y algunos países socialistas de Europa»; Gabriele Morelli: «Bibliografía de Neruda en Italia».

Números 84 y 85: «Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela»;* Luis Leal; «Situación de Julio Cortázar»; Saúl Yurkievich: «Julio Cortázar: al unísono y al dísono»; Fernando Ainsa: «Las dos orillas de Julio Cortázar»; Alfred J. MacAdam: «La torre de Dánae»; Joaquín Roy-Cabrerizo: «Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires, Buenos Aires»;* Rubén Benítez: «Cortázar: "que supo abrir la puerta para ir a jugar"»; Eduardo G. González: Hacia Cortázar, a partir de Borges»; Alicia Borinsky; «Macedonio y el humor de Julio Cortázar»; Martín C. Taylor: «Los reyes de Julio Cortázar: El minotauro redimido»; Silverio Muñoz Martínez: «Otra mirada sobre *Rayuela»;* A. Carlos Isasi Angulo: «Función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela»;* Julio Matas: «El contexto moral en algunos cuentos de Julio Cortázar»; Jaime Alazraki: «Homo sapien vs. Homo ludens en tres cuentos de Cortázar»; Emir Rodríguez Monegal: «Le 'Fantôme' de Lautréamont»; David Lagmanovich: «Acotación a "La isla a mediodía"»; Saúl Sosnowski: «Los ensayos de Julio Cortázar: Pasos hacia su política»; Carlos Martínez: «Ampliando una página de Cortázar»; Ken Holsten: «Notas sobre "Tablero de dirección" en *Rayuela* de Julio Cortázar»; Martha Paley de Francescato: «El *Libro de Manuel»;* Lucille Kerr: «El individuo y el otro. *Crítica de los cuentos* de Julio Cortázar»; Martha Paley de Francescato: «Bibliografía de y sobre Julio Cortázar».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XIV. Número 3: Fred Abrams: «Tremendismo and Symbolic Imagery in Cela's "Marcelo Brito": An Analysis»; Phyllis Zatlin Boring: «Feminine Roles and Attitudes Toward Marriage in the Comedies of Miguel Mihura»; E. J. Mullen: «Some possible Sources for Octavio Paz's Posdata»; Mark Cramer: «Neruda and Vallejo in Contemporary United States Poetry»; Peter J. Gold: «Indianismo and Indigenismo»; Robert J. Morris: «Ricardo Palma and the Contemporary Peruvian Theatre». Volumen XV. Número 1: Janet Díaz: «Socio-Religious Context for a Poem of Unamuno»; Kessel Schwartz: «Hora de España and the Poetry of Hope»; Héctor R. Romero: «Simbolismo e Impresionismo en la Trilogía Antonio Azorín»; Lanín A. Gyurko: «Rivalry and the double in Borges *'Guayaquil'»;* Daniel C. Scroggins: «Vengeance With a

Stickpin: Barreto, Quiroga, and García Calderón; Rose E. Butler, Jr.: «Social Themes in Selected Contemporary Brazilian Dramas»; Alfonso González: «Elementos del Quijote en la Caracterización de *La Vorágine»;* Harry L. Rosser: «Las silvas americanas de Andrés Bello»; A. L. Ebersole: «José de Cañizares y una Fiesta Real de 1724»; Thomas A. O'Connor: «A Bibliographical Note on Salazar y Torre's Cytara de Apolo»; Mitchell D. Triwedi: «Garcilaso as an Authority in Covarrubia's Tesoro de la lengua castellana o española»; Miguel Garci-Gómez: «En Torno a los Versos 1538-39 de Mio Cid»; Edgar C. Knowlton, Jr.; «Two Oriental Analogues of Juan Ruiz's Story of the Horoscope».

Número 2: S. Carl King: «Symbolic Use of Color in Casona's *La Sirena Varada»;* Francio Donahue: «Carlos Muñiz and the Expressionist Imagination»; Robert Zaetta: «Wenceslao Fernández Flórez Comic Technique in *El Sistema Pelegrín»;* Leo J. Hoar, Jr.: «Benito Pérez Galdós and May Day, 1907»; Phyllis Zatlin Boring: «More on Parody in Valle-Inclán»; Robert E. Lott: «El estilo indirecto libre en *La Regenta»;* Eugenio Suárez-Galbán: «Torres Villarroel y los yo Empíricos de William James»; Alva B. Ebersole: «Nota sobre una obra de Cristóbal de Monroy y Silva»; Thomas Austin O'Connor: «The Corious Ending of *Elegir al enemigo»;* Lily Lituak: «*Las Mañanitas.* A Mexican *Alba* with a Provençol Element»; Fred Abrams: «Hurtado de Mendoza's Concealed Signatures in the *Lazarillo de Tormes»;* Mayling Blanco: «San Juan de la Cruz's Water Imagery in *Aunque es de noche»;* David William Foster: «A Note on the Rhetorical Structure of the Ballad *Alora la Bien Cercada».*

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XXVI. Número 2: Dana A. Nelson: The Domain of Old Spanish —er and— ir Verbs: a Clue to the Provenience of the Alexandre»; Yakov Malkiel: «The Rise of the Nominal Augiments in Romance: Graeco-Latin and Tuscan Clues to the Prehistory of Hispano-Romance».

Número 3: James E. Algeo: «The Concessive Conjunction in Medieval Spanish and Portuguese; its Function and Development»; Helen Nader: «Josephus and Diego Hurtado de Mendoza».

Número 4: Suzanne Fleischman: «Collision of Homophonous Sufixes Entailing Transfer of Semantic Content: The Luso-Hispanic Action Nouns in —ón and dela— dilla»; Francisco Rico: «Tradición y experimento en la poesía medieval: *Ruodlieb, Semiramis,* Abelardo, Santa Hildegarda». Volumen XXVII. Número 1: María Rosa Lida de Markiel: «Elementos técnicos del teatro romano en *La Celestina»;* Anita Katz Levy: «Plural Forms Versus Singular Meaning in Hispano Romance Nouns»; Steven N. Dwerkin: «Latin sarcíre, serere, suere, surgere in Hispano-Romance: A Study in Partial Homonymy, "Weak" Sound Change, Lexical Contamination»; María Beatriz Fontanella de Weinberg; «Comportamiento ante -s de hablantes femeninos y masculinos del español bonaerense».

The Romanic Review. Nueva York (Nueva York). Volumen 64.

Número 3: Lanin A. Gyurko: «Truth and Deception in Cortázar's *Las Babas del Diablo».*

Studies in Philology. Chapel Hill (North Carolina). Volumen LXX. Núm. 1: Ian Macpherson: «Don Juan Manuel: The Literary Process».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen 27. Núm. 3: Lanin A. Gyurko: «Identity and fate in Cortázar's 62: *Modelo para armar».*

Número 4: Reinaldo Ayer Be-Chaux: «Aspectos de la temática de Héctor A. Murena».

LIBROS

Acosta, Maruja: *Urban reform in Revolutionary Cuba.* Traducción de Mal Bochner. Antilles Research Program. New Haven (Connecticut), 1973, xii+111 pp.

Adams, Herbert B.: *Columbus and his discovery of America.* John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1973, 88 pp.

Aid, Frances M.: *Semantic Structures in spanish.* Georgetown University Press. Washington D. C., 1973, v+146 pp.

Alden, Dauril: *Colonial Roots of modern Brazil.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, xiii+294 pp.

Alegría, Fernando: *La prensa: Read all about it.* D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts), 1973, 348 pp.

Alexander, Robert J.: *Latin american political parties.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xxv+537 pp.

Alexander, Robert: *Trotskyism in latin america.* Stanford University Press. Stanford (California), 1973.

Almanzar, Alcedo: *The coins and paper money of El Salvador.* Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas), 1973, 88 pp.

Almanzar, Alcedo: *Coins of Colombia.* Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas), 1973, 97 pp.

Amer, Barry: *Rhetoric and reality in a militarized regime: Brazil since 1974.* Sage Publications. Beverly Hills (California), 1973, 55 pp.

Anderson, Arthur J. O.: *Grammatical examples, exercises and review.* University of Utah Press. Salt Lake City (Utah), 1973, 135 pp.

Andersen, Hans Christian: *A visit to Portugal.* Bobbs-Merrill Company. Indianápolis (Indiana), 1973, 105 pp.

Anderson, Theodore: *Carlos María Ocantos, Argentine novelist.* New York AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+136 pp.

Angelli, John P.: *Caribbean lands.* Fideler Company. Grand Rapids (Michigan), 1973, 180 pp.

Antoine, Charles: *Church and Power in Brazil.* Orbis Books. Mary Knoll (Nueva York), 1973, xi+275 pp.

Archer, Jules: *Mexico and the United States.* Hawthorne Books. Nueva York (Nueva York), 1973, 212 pp.

Arrom, José J.: *Historia de la literatura dramática cubana.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1973, 132 pp.

Ashcraft, Norman: *Colonialism and underdevelopment: Processes of political Economic changes in british Honduras.* Teachers College Press. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+180 pp.

Asturias, Miguel A.: *The eyes of the interred.* Delacorte Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 695 pp.

Authoritarian Brazil: Origins, policies, and future. Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1973, xi+265 pp.

Autumn, Violeta: *A russian jew cooks in Perú.* 101 Productions. San Francisco (California), 1973, 191 pp.

Avalle-Arce, S. B. (editor): *Los narradores hispanoamericanos de hoy.* North Carolina Studies in Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1973, 100 pp.

Avina, Rose H.: *Spanish and mexican land grants in California.* R & E Research Associates. San Francisco (California), 1973, vii+109 pp.

Axford, Roger W.: *Spanish-speaking heroes.* Pendel Publishing Company. Midland (Michigan), 1973, xii+85 pp.

Babbitt, Theodore: *La crónica de veinte reyes.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), New York AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, viii+172 pp.

Bailey, Helen M. y Abraham P. Nasatir: *Latin América: The development of its civilization.* Tercera edición. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, xxi+822 pp.

Balán, Jorge; Harley L. Browning and Elizabeth Jelin: *Men in a developing Society: Geographical and socia mobility in Monterrey, México.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xix+384 pp.

Barcia, José R.: *Lengua y cultura.* Holt, Rinehart, and Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv+16 páginas.

Barcia, José R., Oreste F. Pucciani and Jacqueline Hamel: *Manual del instructor.* Holt, Rinehart, & Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, 242 pp.

Barea, Artura: *Lorca.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xv+176 pp.

Barraclough, Solon: *Agrarian Structure in Latin America.* Lexington Books. Lexington (Massachusetts), 1973, xxvi+35 pp.

Barranco, Manuel: *Mexico; its educational problems-Suggestions for their solution.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, vii+78 páginas.

Basch, Samuel S.: *Memories of Mexico: A history of the last ten months of the empire.* Trinity Uni-

versity Press. San Antonio (Texas), 1973, xv+253 pp.

Basso, Ellen B.: *The kalapalo indians of Central Brazil.* Holt, Rinehart, & Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, xvii+157 pp.

Beals, Ralph L.: *The Comparative ethnology of northern Mexico before 1750.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, x+225 pp.

Beezley, William H.: *Insurgent governor. Abraham González and the mexican revolution in Chihuahua.* University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1973, xiv+195 pp.

Belpre, Pura: *Once in Puerto Rico: Sixteen folktales from Puerto Rico deal with indians, explores, saints, peasants and city life.* F. Warne. Nueva York (Nueva York), 1973, 96 páginas.

Benitez, Frank: *Practical spanish for the health professions.* Pioner publishing Company. Fresno (California), 1973, xi+305 pp.

Bentley, Harold: *A dictionary of spanish terms in english.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1973, x+243 pp.

Benítez, Fernando: *The poisoned water.* Traducción de Mary E. Ellsworth. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1973, viii+152 pp.

Bergeron, Víctor J.: *Trader vic's book of mexican cooking.* Doubleday & Company. Garden City (New Jersey), 1973, 271 pp.

Bernstein, Harry: *Dom Pedro II.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 267 pp.

Bingham, Marie B.: *A catolog of the Yucatan collection of microfilm in the university of Alabama libraries.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, 100 pp.

Blakemore, Harold: *Latin America.* Oxford University Press. London (England), 1973, 128 pp.

Blackkmar, Frank W.: *Spanish colonization in the southwest.* John Hopkins Agency. Nueva York (Nueva York), 1973, 79 pp.

Blant, James H.: *The american occupation of the philippines.* Oriole Editions. Nueva York (Nueva York), 1973, xxi+664 pp.

Bly, Robert: *Lorca and Jiménez: Selected poems.* Beacon Press. Boston (Massachusetts), 1973, xi+193 páginas.

Boatler, Robert W.: *Trade theory predictions and the growth of Mexico's manufactured exports.* Cornell University Press. Ithica (Nueva York), 1973, v+158 pp.

Boehm, David Alfred: *Puerto Rico in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Boehm, Lincoln A.: *Venezuela in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Borah, Woodrow W.: *New Spain's Century of depression.* Folcroft Library Editions. Folcroft (Pennsylvania), 1973, 58 pp.

Borges, Jorge L.: *Borges on writing.* Edición de Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane. E. P. Dutton and Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 173 pp.

Bork, Albert W.: *Historical Dictionary of Ecuador.* Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1973, 192 páginas.

Borregaard, Meta C.: *The epithet in english and scottish, spanish and Danish ballads.* Norwood Editions. Norwood (Pennsylvania), 1973, 131 páginas.

Bourland, Caroline: *The short story in Spain in the seventeenth century.* B. Franklin. New York (Nueva York), 1973, xi+217 pp.

Boutet de Monvel, Roger: *Cervantes and the magicians.* Traducción de A. William Ellis. Haskell House. Nueva York (Nueva York), 1973, 288 pp.

Bove, Mike: *Flight 13. Thirteen years with Castro.* Vantage Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 232 pp.

Boxer, Charles R.: *The dutch in Brazil, 1624-1654.* Archon Books. Hamden (Connecticut), 1973, xiii+329 páginas.

Boyer, Richard E.: *Urbanization in 19th Century Latin America.* Los Angeles Latin American Center, University of California. Los Angeles (California), 1973, viii + 86 páginas.

Bradbury, M.: *United States and Latin American Literature, volume III of the Penguin Companion to Literature.* Penguin Books. Baltimore (Maryland), 1973, 386 pp.

Bradford, Ernle D. S.: *Christopher Columbus.* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 288 pp.

Bradford, Sarah: *Portugal.* Walker. Nueva York (Nueva York), 1973, 176 pp.

Brahs, Stuart: *An Album of Puerto Ricans in the United States.* F. Watts. Nueva York (Nueva York), 1973, 84 pp.

Bratcher, James T.: *Analytical index to publications of the Texas Folklore Society.* Southern Methodist University Press. Dallas (Texas), 1973, vol. 1-36, 344 pp.

Bricker, Victoria: *Ritual humor in highland chiapas.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xx+257 pp.

Briggs, Vernon M.: *Chicanos and rural poverty.* John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), 1973, viii+81 pp.

Brown, Jonathan: *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings.* The Art Museum, Princeton University. Princeton (New Jersey), 1973, 223 pp.

Bruer, Lawrence R.: *Hemingway's Spanish Tragedy.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, 192 pp.

Brunhouse, Robert: *In search of the Maya.* University of New Mexico Press. Alburquerque (New Mexico), 1973, vii+243 pp.

Buitrago Ortiz, Carlos: *Esperanza; and Ethnographic Study of a Peasant Community in Puerto Rico.* Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc. The University of Arizona Press. Tuscon (Arizona), 1973, 217 pp.

Burland, Cottie A.: *Montezuma: Lord of the Aztecs.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, 269 pp.

Busey, James L.: *Latin American Political Guide.* Juniper Editions. Manitou Springs (Colorado), 1973, 63 páginas.

Byars, Robert S. y Joseph L. Love (editores): *Quantitative social science research on Latin America.* University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1973, 272 pp.

Cadenhead, Ivie: *Benito Juárez.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 199 pp.

Calvet, Laura: *Francisco de Osuna and the Spirit of the Letter.* North Carolina Studies in Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1973, 168 pp.

Calvert, Peter: *México.* Praeger Publishers Inc. Nueva York (Nueva York), 1973, 361 pp.

Cannon, Mark W.: *Urban government for Valencia, Venezuela.* Praeger Publishers Inc. Nueva York (Nueva York), 1973, xviii+152 pp.

Carl, Beverly May: *A Guide to Incentives for Investing in Brazil.* Southern Methodist University Press. Dallas (Texas), 1973, 64 pp.

Carmack, Robert M.: *Quichean civilization; the Ethnohistoric, Ethnographic, and Archaelogical sources.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, x+443 páginas.

Carrera, Andrade: *Reflections on Spanish-American poetry.* State University of New York Press. Albany (Nueva York), 1973, 90 pp.

Carvalho, Herculano de y Alexandre Aranjo: *History of the origin and establishment of the Inquisition in Portugal.* Traducción del portugués de John D. Branner. Ktav Publishing House. Nueva York (Nueva York), 1973, 504 pp.

Castillo, Carlos y Otto F. Bond: *The University of Chicago Spanish Dictionary.* Revisado por D. Lincoln Canfield. University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1973, xlvi+202; xiii+233 pp.

Cervantes, Saavedra: *El hidalgo de la Mancha: Aventuras de Don Quijote.* Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1973, 235 páginas.

Chaffe, Wilber A. y Honor M. Griffin: *Dissertations on Latin America by U. S. Historians 1960-1970: A Bibliography.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xi+62 páginas.

Chapman, Charles E.: *The founding of Spanish California.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1973, xxxii+485 pp.

Chapman, Paul H.: *The man who led Columbus to America.* Judson Press. Atlanta (Georgia), 1973, xx+202 pp.

Chilcote, Ronald H.: *Protest and resistance in Angola and Brazil.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 328 pp.

Church and State-Columbus and America. John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1892 (Johnson Reprint Corporation, Nueva York, 1973), 626 pp.

Claremont Graduate School: *The role and functions of Spanish Language-Only Television in Los Angeles*. Claremont (California), 1973, ii+82 pp.

Clark, Evert y Nicholas Horrock: *Contrabandistal (Drogas - Estados Unidos - Suramérica)*. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 231 pp.

Clark, Marjoria R.: *Organized labor in Mexico*. Russel & Russel Nueva York (Nueva York), 1973, 315 pp.

Clausner, Marlin D.: *Rural Santo Domingo: Settled, Unsettled and Resettled*. Temple University Press. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, 323 pp.

Cohen, Martin A.: *The Martyr*. Jewish Publication Society of America. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, xv+373 pp.

Colecchia, Francesca M.: *Selected Latin American One-Act Plays*. University of Pittsburgh Press. Pittsburgh (Pennsylvania), 1973, xix+ +204 pp.

Collier, Jane: *Law and Social Change in Zinacantan (Mexico)*. Stanford University Press. Stanford (California), 1973, x+281 pp.

Collins, George: *Antonio Gaudi and the Catalan Movement, 1870-1930*. University of Virginia Press. Charlottesville (Virginia), xxxiv + 173 páginas.

Condon, Richard: *The Mexican Store*. Doubleday and Company. Garden City (Nueva York), 1973, 183 pp.

Cook, Sherburne y Woodrow Borah: *Essays in Population History tomo II: Mexico and the Caribbean*. University of California Press. Berkeley (California), 1973, 431 pp.

Cook, Warren L.: *Flood Tide of Empire: Spain and the Pacific Northwest, 1543-1819*. Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1973, xiv+620 pp.

Cordasco, Francesco y Eugene Bucchioni: *The Puerto Rican experience: A Sociological Soucebook*. Littlefield, Adams & Company. Totowa (New Jersey), 1973, 370 pp.

Cordasco, Francesco: *The Puerto Ricans, 1493-1973; a Chronology and Fact Book*. Oceana Publications. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+137 pp.

Cousteau, Jacques Y.: *Three adventures: Galápagos, Titicaca the Blue Holes*. Doubleday and Company. Garden City (Nueva York), 1973, 304 pp.

Cummings, Richard L. y Donald A. Lemke: *Educational innovations in Latin America*. Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1973, 357 páginas.

Daly, Howell V.: *Bees of the genus ceratina in America North of Mexico* (Hymenoptera: Apoidea). University of California Press. Berkeley (California), 1973, 113 pp.

Daniels, Josephus: *Shirt-Sleeve Diplomat*. Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, xix+547 páginas.

Da Silva, Zenia S.: *Voces de mañana*. Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 181 pp.

Da Silva, Zenia S.: *Panorama: Lecturas primeras*. Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 144 páginas.

Da Silva, Zenia S.: *Beginning Spanish: A concept approach*. Tercera edición. Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 438 pp.

Da Silva, Zenia S. y Leonardo C. De Morelos: *Voces de mañana: A young collection*. Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 192 pp.

Davis, Harold E.: *Revolutionaries, Traditionalists and Dictators in Latin America*. Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+210 pp.

Davis, Richard H. (editor): *Health Services and the Mexican-American Elderly; a monograph*. University of Southern California Press. Los Angeles (California), 1973, v+65 páginas.

Davis, William G.: *Social Relations in a Philippine Market; self interest and subjectivity*. University of California Press. Berkeley (California), 1973, xiii+315 pp.

De Garza, Patricia: *Chicanos*. J. Messher. Nueva York (Nueva York), 1973, 96 pp.

Degrazia, Ted E.: *De Grazia Paints Cabeza de Vaca*. De Grazia Gallery in the Sun. Tuscon (Arizona), 1973, 68 pp.

De la Cadena, Mariano V.: *A new pronuncing Dictionary of the Spanish and English Languages.* Appleton/Century/Crofts. Nueva York (Nueva York), 1973, 1447 pp.

De Mello, George: *Español contemporáneo.* Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 384 pp.

Díaz, Andrés C., y Nino R. Iorillo: *Conversación y controversia: Tópicos de siempre.* Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, 281 pp.

Dobrian, Walter A.: *Español: Segundo curso.* Random House (Nueva York), 1973, xvii+413 pp.

Donnan, Christopher B.: *The mocche occupation of the Santa Valey, Perú.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 240 páginas.

Durán, Gloria, y Manuel Durán: *Vivar hoy.* Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Durán, Livie: *Introduction to Chicano studies.* Macmillan Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 585 pp.

Eckaus, Richard S.: *Analysis of development problems.* American Elsevier Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+430 páginas.

Emmanuel, Isaac S.: *The Jews of Coro, Venezuela.* Edición de Jacob R. Marcus y Stanley F. Chyet. American Jewish Archives. Hebrew-Union College-Jewish Institute of Religion. Cincinnati (Ohio), 1973, 63 pp.

English, Peter: *Panamá and the Canal zone in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Escandón, Rafael: *Smoke and Ashes.* Translated by Wilma Westphal. Dorrance. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, 150 pp.

Estafen, Bernard D.: *The comparative management of firms in Chile.* Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1973, xii+217 pp.

Estafen, Bernard D.: *The systems transfer characteristics of firms in Spain; a comparative management study of American and Spanish Business Organizations.* Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1973, viii+120 pp.

Evans, Lancelot O., Philip T. Davis y David G. Lewis: *The Caribbean (the English Speaking Islands) in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 páginas.

Evanson, Philip: *Latina America.* Pendulum Press. West Haven (Connecticut), 1973, 141 pp.

Evenson, Norma: *Two Brazilian Capitals; Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1973, xvi+225 pp.

Fagan, Patricia W.: *Exiles and citizens: Spanish Republicans in Mexico.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, x+250 pp.

Farley, Rawle: *The Economics of Latin America; development problems in perspective.* Harper & Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, x+400 págs.

Farr, Kenneth R.: *Historical Dictionary of Puerto Rico and the U. S. Virgin Islands.* Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1973, vii+148 pp.

Fangsted, George E.: *The Chilenos in the California gold rush.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, iii+70 pp.

Fehrenbach, T. R.: *Fire and blood; a History of Mexico.* Macmillan Press. Nueva York (Nueva York), 1973, x+ +675 pp.

Fergusson, Erna: *New Mexico, a pageant of three peoples.* University of New Mexico Press. Alburquerque (New Mexico), 1973, xxvi+408 pp.

Ferns, Henry S.: *The Argentine Republic, 1516-1971.* Barnes & Noble. Nueva Lork (Nueva York), 1973, 212 páginas.

Finger, Charles: *Tales from Silver Lands.* Doubleday & Company. Garden City (Nueva York), 1973, 224 páginas.

Flores, Angel y Helene M. Anderson (editores): *Masterpeices of Latin American Literature.* Macmillan Publishing Company. Riverside (New Jersey), 1973; tomo I: 480 pp,; tomo II: 480 pp.

Flores, Raymond: *The socio-economic Status trends of the Mexican People Residing in Arizona.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, vii+67 pp.

Floyd, Troy S.: *The Columbus Dynasty in the Caribbean, 1492-1526.* University of New Mexico Press. Alburquerque (New Mexico), 1973, 294 páginas.

Flynn, Gerard C.: *Manuel Tamayo y Baus.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 158 pp.

Forbes, Alexander: *California; a History of Upper and Lower California.* Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xvi+352 pp.

Forgo, Dorothy: *Flag a porpoise going South.* Glenwood Publishers. Felton (California), 1973, 268 pp.

Foster, David W., y Virginia: *Luis de Gañzora.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 182 pp.

Francis, Michael: *The Allende Victory: An Analysis of the 1970 Chilean Presidential Election.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1973, 76 pp.

Frank, André Gunder: *Lumpen-Bourgeoisie and Lumpen-Development (Latin America's Underdevelopment and Poverty).* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 151 pp.

Froom, le Roy E.: *La venida del Consolador.* Pacific Press Publications Association. Mountain View (California), 1973, 304 pp.

Franco, John M.: *American Contributors to American Life.* Benefic Press. Westchester (Illinois), 1973, 192 pp.

Galeano, Eduardo H.: *Open Veins of Latin America.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 313 pp.

Galíndez, Jesús de: *The Ero of Trujillo.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1973, 298 pp.

Gallagher, D. P.: *Modern Latin American Literature.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 208 pp.

García, F. Chris: *Political Socialization of Chicano Children; A Comparative Study With Anglos in California Schools.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xxi + 225 pp.

García, F. Chris: *Chicano Politics: Readings.* MSS Informatio Corporation. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Garza, Patricia de: *Chicanos.* J. Messner. Nueva York (Nueva York), 1973, 96 pp.

Gast, Ross R.: *Don Francisco de Paula Marín.* University Press of Hawaii. Honolulu (Hawaii), 1973, 344 páginas.

Gates, John Morgan: *School Books and Krags; The United States Army in the Philippines.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, ix + 315 pp.

Gerassi, John: *Fidel Castro, A Biography.* Doubleday & Company. Garden City (Nueva York), 1973, 137 pp.

Gerson, Noel Betram: *The Double Lives of Francisco de Goya.* Grosset & Dunlap. Nueva York (Nueva York), 1973, 248 pp.

Gerstinger, Heinz: *Pedro Calderón de la Barca.* Traducción de Diana Stone Peters. Ungar. Nueva York (Nueva York), 1973, 154 pp.

Giberga, M. R.: *Housing and Urban Development in Latin America: Comparative Construction Costs in Latin American Countries.* U. S. Department of Housing and Urban Development, Office of International Affairs. Washington D. C., 1973, 110 pp.

Gibson, Ian: *The Death of Lorca.* J. P. O'Hara. Chicago (Illinois), 1973, xiv + 217 pp.

Gilbert, William E.: *How to Profit from the Coming Land Boom in the Caribbean Islands and Latin America.* F. Fell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 368 pp.

Gillin, John: *Moche, a Peruvian Coastal Community.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, vii + + 166 pp.

Ginsburg, Ruth R.: *Nueva vista.* Allyn and Bacon, Inc. Boston (Massachusetts), 1973, 420 pp.

Ginsburg, Ruth R., y Robert J. Nassi: *Vista hispánica.* Revised edition. Allyn and Bacon, Inc. Boston (Massachusetts), 1973, 500 pp.

Gleaves, Robert M.: *Hispanoamérica mágica y misteriosa.* Holt, Rhinehart, & Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, 190 pp.

Glenn, Richard F.: *Juan de la Cueva.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 183 pp.

Gómez, Gaspar: *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina.* University of Pennsylvania Press. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, 597 pp.

Gómez, David F.: *Somos chicanos; Strangers in our Own Land.* Beacon Press. Boston (Massachusetts), 1973, xix + 204 pp.

González, Joe R.: *Cognates: Vocabulary Enrichment for Bilinguals.* MSS

Information Corporation. Nueva York (Nueva York), 1973, 215 pp.

Gonzales, Ramón: *Between two Cultures.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1973, xiv + 94 pp.

González-Wippler, Migene: *Santeria; African Magic in Latin America.* Julian Press. Nueva York (Nueva York (Nueva York), 1973, 181 pp.

Goreaux. Louis M.: *Multi-Level Planning: Case Studies in Mexico.* Elsevier Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, viii + 556 páginas.

Goya y Lucientes: *Francisco Goya: Drawings.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Graham, Robert: *Pedro de Valdivia, Conqueror of Chile.* Milford House. Boston (Massachusetts), 1973, xiii + +227 pp.

Graham, Robert: *The Conquest of New Granada.* Milford House. Boston (Massachusetts), 1973, xi + 272 pp.

Greenleaf, Richard E.: *Research in Mexican History.* University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1973, xiii + 226 pp.

Greenway, Roger S.: *An Urban Strategy for Latin America.* Baker Book House. Grand Rapids (Michigan), 1973, 282 pp.

Grijalva, Domingo I.: *The Last Night of General Augusto C. Sandino.* Vantage Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 256 pp.

Gross, Daniel R.: *Peoples and Cultures of Native South America.* Natural History Press. Garden City (Nueva York), 1973, viii + 566 pp.

Grunder, Garel A.: *The Philippines and the United States.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, xi + 315 pp.

Gutiérrez, Carlos María: *The Dominican Republic: Rebellion and Repression.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 172 páginas.

Guibert, Rita: *Seven Voices; Seven Latin American Writers.* Traducción de Frances Partridge. Vintage Books. Nueva York (Nueva York), 1973, xvii + 449 pp.

Guillen, Nicholas: *¡Patria o muerte!* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 223 pp.

Guisinger, Steven E. (editor): *Trade and Investment Policies in the Americas.* Southern Methodist University Press. Dallas (Texas), 1973, 104 páginas.

Gutiérrez, Gustavo: *A Theology of Liberation: History, Politics and Salvation.* Orbis Books. Maryknoll (Nueva York), 1973, xi + 323 pp.

Guzmán, Sixto T. J. de: *Credit and Security in the Philippines, the Legal Problems of Development Finance.* Crane, Russak. Nueva York (Nueva York), 1973, xvii + 182 pp.

Hagar, Jonathan: *Come Along to Portugal.* T. S. Denison. Minneapolis (Minnesota), 1973, 192 pp.

Hall, Barbara J.: *Mexico in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Halperin Donghi, Tulio: *The Aftermath of Revolution in Latin America.* Translated by Josephine de Bunsen. Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, viii + 149 pp.

Halperin, Maurice: *The Rise and Decline of Fidel Castro.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, x + 380 pp.

Halsey, Martha T.: *Antonio Buero Vallejo.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 178 pp.

Hanke, Lewis: *Latin America.* Little, Brown & Company. Boston (Massachusetts), 1973, xvi + 671 pp.

Harday, Jorge E.: *Pre-Columbian Cities.* Walker. Nueva York (Nueva York), 1973, xxxvi + 602 pp.

Hargreaves-Maudsley: *Spain Under the Bourbons, 1700-1833: A Collection of Documents.* University of South Carolina Press. Columbia (South Carolina), 1973, xxxix + 295 páginas.

Haring, Clarence H.: *The Spanish Empire in America.* Peter Smith. Glouchester (Massachusetts), 1973, 371 páginas.

Hart, Roger: *Battle of the Spanish Armada.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, 128 pp.

Harvey, Marian: *Crafts of Mexico.* Macmillan Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 187 páginas.

Hawkins, Carroll: *Two Democratic Leaders in Conflict: The Latin American Revolution and the Role of the Workers.* Monad Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 255 pp.

Haya de la Torre, Víctor R.: *Aprismo.* Kent State University Press. Kent (Ohio), 1973, xiii + 367 pp.

Heimann, Susan F.: *Christopher Columbus.* F. Watts. Nueva York (Nueva York), 1973, 57 pp.

Hemming, John: *The Conquest of the Incas.* Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1973, 641 pp.

Hersey, George L.: *The Aragonese Arch at Naples.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1973, xiv + 119 pp.

Hill, Larry D.: *Emissaries to a Revolution.* Louisiana State University Press. Baton Rouge (Louisiana), 1973, 424 pp.

Hilton, Ronald: *The Latin Americans: Their Heritage and Their Destiny.* J. B. Lippincott Company. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, ix + 253 páginas.

Holder, Geoffrey: *Caribbean Cookbook.* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xxx + 95 pp.

Holt, Marion P.: *1001 Pitfalls in Spanish.* Barron's Educational Series. Woodbury (Nueva York), 1973, viii + +221 pp.

Horner, Alistair: *Small Earthquake in Chile: A Report from the Andean Nations.* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 349 pp.

Horowitz, Irving L.: *Cuban Communism.* Transaction Books. New Brunswick (Nueva Jersey), 1973, 328 pp.

Howell, Thomas: *Latin America 1972.* Facts on File. Nueva York (Nueva York), 1973, 278 pp.

Howes, Barbara: *The Eye of the Heart; Short Stories from Latin America.* Bobbs-Merrill Company. Indianapolis (Indiana), 1973, xiv + 415 pp.

Humphreys, Robert A.: *The Evolution of Modern Latin America.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 196 pp.

Huning, Franz: *Trader on the Santa Fe Trail.* University of Albuquerque Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, xiii + 153 pp.

Irving, Washington: *The Life and Voyages of Christopher Columbus, to Which Are Added Those of his Companions.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 735 pp.

Irving, Washington: *The Alhambra.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, 143 pp.

Ivanoff, Pierre: *Maya.* Madison Square Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 190 pp.

Ivask, Ivar: *The Perpetual Present.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1973, xiv + 160 páginas.

James, George: *The Old Franciscan Missions of California.* Milford Press. Boston (Massachusetts), 1973, xvi + 287 pp.

James, Leonard: *Africa, Latin America, and the East.* Pergamon Press. Nueva York (Nueva York), 1973, viii + 236 pp.

Johnson, Carroll B.: *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 300 pp.

Johnson, Dale L.: *The Sociology of Change and Reaction in Latin America.* Bobbs-Merrill Company. Indianapolis (Indiana), 1973, 56 pp.

Johnson, Dale L.: *The Chilean Road to Socialism.* Anchor Press. Garden City (Nueva York), 1973, xiv + 546 páginas.

Johnson, Harvey L., y Philip B. Taylor (editors): *Contemporary Latin American Literature; A Conference Held Under the Auspices of the Committee on Latin American Studies.* University of Houston. Houston (Texas), 1973, v+122 pp.

Jordan, Alma (editor): *Research Library Cooperation in the Caribbean.* American Library Association. Chicago (Illinois), 1973, xii + 145 pp.

Jordan, Lois B.: *Mexican Americans; Resources to Build Cultural Understanding.* Libraries Unlimited. Littleton (Colorado), 1973, 265 pp.

Kendall, Aubyn: *The Art of Pre-Columbian Mexico: An Annotated Bibliography of Works in English.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, x + 115 pp.

Kern, Robert: *The Caciques: Oligarchical Politics and the System of Caciquismo in the Luso-Hispanic World.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, 202 pp.

Kieman, Mathias C.: *The Indian Policy of Portugal in the Amazon Region, 1614-1693.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+216 pp.

Kincaid, Joseph J.: *Cristóbal de Villalón.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 165 pp.

Kinsbruner, Jay: *Chile: A Historical Interpretation.* Harper & Row, Pub-

lishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xv + 176 pp.

Kish, Kathleen V.: *An Edition of the First Translation of the Celestina.* North Carolina Studies in Romance Languages. Chapel Hill (North Carolina), 1973, 320 pp.

Klaren, Peter F.: *Modernization, Dislocation, and Aprismo: Origins of the Peruvian Aprista Party, 1870-1932.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xxiii+189 pp.

Klibbe, Lawrence H.: *Fernán Caballero.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 182 pp.

Kneller, George F.: *The Education of the Mexican Nation.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1973, xi + 258 pp.

Koehler, Margaret H.: *Recipes from the Portuguese of Provincetown.* Chatham Press. Riverside (Connecticut), 1973, 119 pp.

Kolinski, Charles J.: *Historical Dictionary of Paraguay.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey), 1973, vi + 282 pp.

Krause, Walter: *International Tourism and Latin American development.* Bureau of Business Research. University of Texas. Austin (Texas), 1973, xii+74 pp.

Krieger Vasena, Adalbert: *Latin America: A broader world role.* Rowman & Littlefield. Totowa (Nueva Jersey), 1973, 207 pp.

Kubler, George: *The indian caste of Peru, 1795-1940; A population study based upon tax records and census reports.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, 78 páginas.

Kurihara, Kenneth: *Labor in the Phillippine economy.* Stanford University Press. Stanford (California), 1973, xv+97 pp.

La Belle, Thomas J.: *The new Professional in Venezuelan secondary education.* Latin American Center. University of California. Berkeley (California), 1973, xvi+195 pp.

Laforet, Carmen: *Un noviazgo.* Odyssey Press. Indianapolis (Indiana), 1973, xiii+90 pp.

Lamadrid, Enrique E.: *Communicating in Spanish, level one.* Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1973, xiii+712 pp.

Larsen, Ronald: *The Puerto Ricans in America.* Lerner Publications. Minneapolis (Minnesota), 1973, 87 pp.

Latin America, 1972. Facts on file, incorporated. Nueva York (Nueva York), 1973, 278 pp.

Latin American Conference, 20th, University of Florida, Gainesville, 1970. *Universities in transition.* Editor: Richard R. Renner. University of Florida Gainesville (Florida), 1973, viii+147 pp.

Lazarillo de Tormes: *The life of Lazarillo de Tormes.* Ungar Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xxi+245 pp.

Leon, Nephtali de: *Chicano poet: With images and visions of the poet.* Trucha Publications. Lubbock (Texas), 1973, 98 pp.

León Portilla, Miguel: *Time and reality in the thought of the Maya.* Beacon Press. Boston (Massachusetts), 1973, xv+176 pp.

León Portilla, Miguel: *Voyages of Francisco de Ortega: California, 1632-1636.* Dawson's Book Shop. Los Angeles (California), 1973, 75 páginas.

Le Plongeon, Augustus: *Sacred Mysteries among the Mayas and the Quiches, 11,500 years ago.* Wizards Bookshelf. Minneapolis (Minnesota), 1973, xvi+163 pp.

Leroy, James A.: *Philippine life in town and country.* Oriole Editions. Nueva York (Nueva York), 1973, x+311 pp.

Le Sueur, Meridel: *Conquistadores.* F. Watts. Nueva York (Nueva York), 1973, 65 pp.

Levine, Daniel H.: *Conflict and political change in Venezuela.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey), 1973, xiii+285 pp.

Lewald, Herald Ernest: *Latinoamérica: Sus culturas y sociedades.* McGraw-Hill. Nueva York (Nueva York), 1973, xi+436 pp.

Lewis, A. B.: *Santa Ana Mixtan: A bench mark study on Guatemalan agriculture.* Michigan State University Press. East Lansing (Michigan), 1973, x+87 pp.

Lewis, Robert A.: *Employment, Income, and the growth of the barriadas in Lima, Peru.* Cornell University Press. Ithica (Nueva York), 1973, xix+358 pp.

Licht, Fred: *Goya in perspective.* Prentice-Hall Incorporated. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, x+180 pp.

Lihani, John: *Lucas Fernández.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 179 pp.

Litsinger, Dolores: *The challenge of teaching Mexican-American Students.* American Book Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 222 pp.

Loewenstein, Karl: *Brazil under Vargas.* Russel and Russel. Nueva York (Nueva York), 1973, 381 pp.

Loffs, John: *Dryden; the spanish plays of Neoclassical England.* Yale University press. New Haven (Connecticut), 1973, xiii+263 pp.

Longres, John: *Prespectives from the Puerto Rican Faculty trainin project.* Council on Social Work Education. Nueva York (Nueva York), 1973, vii+64 pp.

López, Alfredo: *The Puerto Rican papers.* Bobbs-Merrill Company. Indianapolis (Indiana), 1973, xii+383 páginas.

Lowy, Michael: *The marxism of the Che Guevara: Philosophy, economics, and revolutionary warfare.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 127 pp.

Lutz, Bertha: *Brasilan species of Hyla.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xviii+260 pp.

Lynch, John: *The Spanish American revolutions, 1808-1826.* W. W. Norton and Company. Nueva York (Nueva York), 1973, xxvii+433 pp.

Mabry, Donald J.: *Mexico's Acción Nacional.* Syracuse University Press. Syracuse (Nueva York), 1973, xiv+269 pp.

Macleod, Mardo J.: *Spanish Central America: A. Socioeconomic History.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 554 pp.

Macnutt, Francis: *Bartholomew de las Casas.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xxxviii+472 páginas.

Madsen, William: *Mexican-Americans of South Texas.* Holt, Rhinehart, & Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+124 pp.

Manucy, Albert C.: *Puerto Rico and the forts of old San Juan.* Chatham Press. Riverside (Connecticut), 1973, 94 pp.

Marcoux, Fred W.: *Handicaps of Bilingual mexican children.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, vi+83 pp.

Margolis, Maxinel: *The moving frontier: Social and economic change in a Southern Brazilian Community.* University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1973, xiii+275 pp.

Markham, Clements R.: *Cuzco: A journey to the ancient capital of Perú.* Chapman and Hall, 1856. Kraus Reprint Company. Millwood (Nueva York), 1973, iv+419 pp.

Martín, Luis: *Scholars and schools in colonial Peru.* School of Continuing Education. Southern Methodist University. Dallas (Texas), 1973, 206 pp.

Martínez, Gilbert: *The Mexican American: His Life across four centuries.* Houghton Miffline Company. Boston (Massachusetts), 1973, 184 pp.

Martínez, Ruth L.: *The unusual Mexican; a study in acculturation.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, x+75 páginas.

Mathes, W. Michael: *The Conquistador in California: 1535.* Dawson's Book Shop. Los Angeles (California), 1973, 123 pp.

Matthews, Herbert L.: *Half of Spain Died.* Charles Sceibner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, x+ +276 pp.

Matthiessen, Peter: *Sal si puedes: César Chávez and the New American Revolution.* Random House. Nueva York (Nueva York), 1973, 394 páginas.

Maullin, Richard L.: *Soldiers, guerrillas, and politics in Colombia.* Lexington Books. Lexington (Massachusetts), 1973, xiii+168 pp.

May, Jacques M.: *The ecology of malnutrition in the Caribbean.* Hafner Press. Nueva York (Nueva York), 1973, viii+490 pp.

May, Robert E.: *The southern dream of a Caribbean empire, 1854-1861.* Louisiana State University Press. Baton Rouge (Louisiana), 1973, 304 páginas.

Mazzeo, Guido E.: *Ensayos españoles.* Prentice-Hall, Incorporated. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, 285 pp.

McCall, Grant: *Basque-Americans and a sequential theory of migration and adaptation.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, vi+86 pp.

McDonald, Vincent R.: *The Caribbean economies: Perspectives on social, political, and economic conditions.* MSS Information Corporation. Nueva York (Nueva York), 1973, 196 páginas.

McDowell, Jack (editor): *México.* Lane Magazine and Book Company. Menlo Park (California), 1973, 255 páginas.

McKnown, Robin (compilador), y Guido E. Mazzeo (editor): *Ensayos españoles.* Prentice-Hall, Incorporated. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, xiv+285 pp.

McKnown, Robin: *The image of Puerto Rico; its history and its people.* McGraw Hill. Nueva York (Nueva York), 1973, 95 pp.

McKnown, Robin: *The execution of Maximilian, june 19, 1867; a hapsburg emperor meets disaster in the New World.* Watts. Nueva York (Nueva York), 1973, 65 pp.

McMahan, Mike: *There it is: Baja! Mexico's puzzling Peninsula.* Brooke House. Los Angeles (California), 1973, 240 pp.

Meador, Bruce S.: *«Wetback» labor in the lower Rio Grande Valley.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, 80 pp.

Medhurst, Kenneth: *Government in Spain, the executive at work.* Pergamon Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xiii+256 pp.

Medina, Jeremy T.: *Introduction to Spanish Literature: An analytical approach.* Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1973, 360 pp.

Medina, José T.: *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España en América.* Quarterman Publishers. Boston (Massachusetts), 1973, xx+340 pp.

Meguire, Katherine H.: *Educating the Mexican child in the Elementary School.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, iv+81 pp.

Mexico, Laws, statutes, etc.: *Mexican foreign investment and transfer of technology laws.* Commerce Clearing House. Chicago (Illinois), 1973, 47 pp.

Mexico, Laws, statutes, etc.: *Mexican income and commercial receipts tax Laws, as of January 1, 1973.* Commerce Clearing House. Chicago (Illinois), 1973, 260 pp.

Meyer, Karl E.: *Teotihuacan.* Newsweek. Nueva York (Nueva York), 1973, 172 pp.

Milenky, Edward S.: *The politics of Regional Organization in Latin America: The Latin America free Trade Association.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 289 páginas.

Miller, Elaine K.: *Mexican Folk narrative from the Los Angeles Area.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xx+388 pp.

Miller, Frank: *Industralization in Mexico: Old Villages and a New Town.* Cummings Publishing Company. Menlo Park (California), 1973, 161 páginas.

Miller, Robert R.: *Arms across the border: United States aid to Juárez during the french intervention in Mexico.* American Philosophical Society. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, 68 pp.

Minter, William: *Portuguese Africa and the West.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 176 pp.

Mitchell, Harold: *Europe and the Caribbean: The Policies of Great Britian, France, and the Netherlands.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xi+211 páginas.

Mocatta, Frederic David: *The Jews of Spain and Portugal and the Inquisition.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xxi+106 pp.

Modern Language Association: *Modern Spanish,* 3rd edicion. Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1973, 442 pp.

Monaghen, James: *Chile, Perú, and the California gold rush of 1849.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, viii+312 páginas.

Monguió, Luis: *Poesías de don Felipe Pardo y Aliaga.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 400 pp.

Monroe, James T.: *Hispano-Arabic poetry.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 492 pp.

Moore, Alexander: *Life cycles in Atchalán: The diverse careers of certain Guatemalans.* Teachers College Press. Nueva York (Nueva York), 1973, x+220 pp.

Moore, Richard E.: *Historical Dictionary of Guatemala.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey), 1973, 285 páginas.

Morales, Armando: *Ando sangrando.* R. E. Burdick. Fair Lawn (New Jersey), 1973, ix+141 pp.

Moreira Alves, Marcio: *A grain of mustard seed. The awakening of the Brazilian Revolution.* Doubleday & Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 194 pp.

Morris, David J.: *We must make haste-slowly.* Random House. Nueva York (Nueva York), 1973, xi+307 páginas.

Morse, Albert R.: *Salvador Dalí, Pablo Picasso, Salvador Dalí.* Salvador Dalí Museum. Cleveland (Ohio), 1973, 112 pp.

Motolinia, Toribio: *History of the Indians of New Spain.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, 294 pp.

Myers, Sarah K.: *Language Shift among migrants to Lima, Perú.* Department of Geography, University of Chicago. Chicago (Illinois), 1973, xiii+203 pp.

Nach, James: *Portugal in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Nava, Julián: *The Mexican American in American History.* American Book Company. Nueva York (Nueva York), 1973, xv+183 pp.

Nava, Julián: *Viva la raza; readings of Mexican Americans.* Van Nastrand. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv+169 pp.

Navarro y Ledesma, Francisco: *Cervantes.* Charter House. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv+396 pp.

Nelson, Michael: *The development of Tropical lands: Policy issues in Latin America.* John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland), 1973, xvii+306 pp.

Nelson, Robert U.: *A technique of variation. A study of the instrumental variation from Antonio de Cacezón to Max Roger.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 196 pp.

Neruda, Pablo: *Residence on earth.* Traducción de Donald Walsh. New Directions. Nueva York (Nueva York), 1973, 359 pp.

Nettl, Bruno: *Folk and traditional music of the Western Continents.* Prentice - Hall Incorporated. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, xiii+258 pp.

Newell, Chester: *History of the revolution in Texas, particularly of the war of 1835-1836.* Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 215 pp.

Newberry, Wilma: *The Pirandellian mode is Spanish Literature from Cervantes to Sastre.* State University of New York Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv+227 pp.

Newitt, M. D. D.: *Portuguese settlement on the Zambesi.* Africana Publising Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 434 pp.

Newlon, Clarke: *The men who made Mexico.* Dodd, Mead & Company. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+273 pp.

Newton, Horace E.: *Mexican illegal inmigration into California, principaly since 1945: A socio-economic study.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, iv+69 pp.

Niedermayer, Franz: *José Ortega y Gasset.* Ungar Press. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+138 pp.

Nietschmann, Bernard: *Between land and water. The subsistence ecology of the Miskito Indians, Eastern Nicaragua.* Seminar Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv+279 pp.

Nolen, Barbara: *Mexico is people; land of three cultures.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, xx+210 pp.

Noll, Arthur: *The Life and Times of Miguel Hidalgo y Castilla.* Russell & Russell. Nueva York (Nueva York), 1973, vii+200 pp.

Normano, Joao F.: *The struggle for South America: Economy and Ideology.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, 294 pp.

Nowell, Charles E.: *Portugal.* Prentice-Hall, Incorporated. Englewood Cliffs, Nueva Jersey), 1973, xii+138 páginas.

Odell, Peter R., y Preston, David A.: *Economies and Societies in Latin America: A geographical interpretation.* John Wiley & Sons, Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+265 pp.

Olion, Michael D.: *Latin Americans; contemporary peoples and their cultural traditions.* Holt, Rhinehart, &

Winston. Nueva York (Nueva York), 1973, 408 pp.

Ortega y Gasset, José: *Invertebrate Spain.* H. Fertig. Nueva York (Nueva York), 1973, 212 pp.

Ortiz, Victoria: *The land and people of Cuba.* Lippincott. Philadelphia (Pennsylvania), 1973, 157 pp.

Ortiz, Elizabeth: *The complete book of Caribbean cooking.* M. Evans. Nueva York (Nueva York), 1973, 450 páginas.

Osborne, Harold: *Indians of the Andes: Aymaras and Quechuas.* Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xiii+266 pp.

Osuna, Juan José: *Education in Puerto Rico.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, viii+312 pp.

Palmer, David S.: *Revolution from above.* Cornell University Press. Ithica (Nueva York), 1973, 307 pp.

Parry, John H.: *The Spanish theory of empire in the sixteenth century.* Folcroft Library Edition. Folcroft (Pennsylvania), 1973, 75 pp.

Patt, Beatrice P. y Martin Nozick: *Spanish Literature since the civil war.* Dodd, Mead & Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 456 páginas.

Paul, Irven: *A yankee reformer in Chile; the Life and Works of David Trumball.* William Carey Library. South Pasadena (California), 1973, xiv+155 pp.

Paz, Octavio: *Early Poems, 1935-1955.* New Direction Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 145 pp.

Paz, Octavio: *The bow and the lyre.* New Direction Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, xiii+282 pp.

Paz, Octavio: *Alternating Current (U. S. - Latin American Relations).* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 215 pp.

Pei, Mario: *The Brazilian living webster Encyclopedic Dictionary of the English Language, including Portuguese - English, English-Portuguese vocabularies.* English Language Institute of America. Chicago (Illinois), 1973, 2 vv.

Pelet, Juan J.: *The Franch campaign of Portugal, 1810-1811.* University of Minnesota Press. Minniapolis (Minnesota), 1973, xv+570 pp.

Penrose, Roland, Sir: *Picasso, in retrospect.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 283 páginas.

Penrose, Roland, Sir: *Picasso, his life and Work.* Harper & Row. Nueva York (Nueva York), 1973, xv+518 páginas.

Perceval, Michael: *The Spaniards: How they Live and Work.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 192 pp.

Pericot García, Luis: *The Balearie Islands.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 184 pp.

Perón, Juan D.: *Present Argentine Republic C, 1895 - Perón expounds his Doctrine.* Buenos Aires, 1948. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 190 pp.

Pescatello, Ann (editor): *Female and male in Latin America: Essays.* University of Pittsburgh Press. Pittsburgh (Pennsylvania), 1973, xx + +342 pp.

Peterson, Roger T.: *A field Guide to Mexican Birds.* Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1973, xx+298 pp.

Petras, James F.: *Latin America: From Dependence to Revolution.* John Wiley & Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, viii+274 pp.

Pinchot, Jane: *The Mexicans in America.* Learner Publications Company. Minneapolis (Minnesota), 1973, 99 páginas.

Pinelo, Adalberto J.: *The multinational corporation as a force in Latin American politics: A case study of the International Petroleum Company in Perú.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 171 pp.

Plevich, Mary, y Celia Lichtman: *Hojas literarias.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1973; tomo I, 87 pp.; tomo II, 118 páginas; tomo III, 109 pp.

Poblano, Ralph: *Ghosts in the barrio; issues in bilingual-bicultural education (Mexican - Americans).* Leswing Press. San Rafael (California), 1973, 374 pp.

Poditi, Edouard: *Magellan of the Pacific.* McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 271 páginas.

Poesse, Walter: *The internal line-structure of thirty autograph plays of Lope de Vega.* Haskell House

Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 106 pp.

Pollock, David H., y Arch R. M. Ritter (editors): *Latin America prospects for the 1970's; what kinds of Revolution.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xix+334 páginas.

Poppino, Rollie E.: *Brazil: The land and people.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1973, viii+385 pp.

Prado, Oscar Nunez: *Kuyo Chico; Applied anthropology in an Indian community.* University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1973, 162 páginas.

Prago, Albert: *Strangers in their own land: A History of Mexican-Americans.* Four Winds Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 226 pp.

Predmore, Richard: *Cervantes.* Dodd, Mead & Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Presser, Harriet: *Sterilization and fertility decline in Puerto Rico.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, xix+211 pp.

Price, John A.: *Tijuana: Urbanization in a border culture.* University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1973, xv+195 pp.

Prisco III, Salvatore: *John Barrett, progressive era diplomat: A study of a commercial expansionist, 1887-1920.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, 168 pp.

Puerto Rican Research and Resources Center: *The Puerto Ricans.* Bowker. Nueva York (Nueva York), 1973, 299 páginas.

Purcell, Hugh: *The Spanish Civil War.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, 126 pp.

Quirarte, Jacinto: *Mexican American Artists.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973 xxv+149 pp.

Quirk, Robert E.: *The Mexican Revolution and the Catholic Church.* Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1973, 276 pp.

Ramondino, Savatore: *The New World Spanish-English, English-Spain Dictionary.* Southwestern Company. Nashville (Tennessee), 1973, xvi+ +314 pp.

Ramos-Shahani, Leticia: *The Philippines in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 pp.

Ramsey, John: *The rise of Spain as the first world power.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, 320 pp.

Rand, Abby: *Abby rand's Guide to Puerto Rico and the U. S. Virgen Islands.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+279 pp.

Read, John L.: *The Mexican Historical Novel, 1826-1910.* Russell & Russell. Nueva York (Nueva York), 1973, 337 páginas.

Read, R. B.: *Gastronomic tour of Mexico.* Dolphin Books. Garden City (Nueva York), 1973, xi+299 pp.

Read, William R.: *Brazil 1980. Marc.* Monrovia (California), 1973, xxx+ +405 pp.

Redfern, James: *The Glossary of Spanish literary composition.* Hercourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Ribert, Tovar, Federico: *A Chronological History of Puerto Rico.* Plus Ultra Educational Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 599 pp.

Richardson, Henry B.: *An Etymological Vocabulary to the «Libro del Buen Amor» of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.* AMS. Press. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+251 pp.

Richardson, Ivan L.: *Urban Government for Rio de Janeiro.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xvi+184 pp.

Riley, G. Michael: *Fernando Cortés and the Marquesado in Morelos, 1522-1547.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, 168 pp.

Rivero, Angel: *Crónica de la guerra Hispanoamericana en Puerto Rico.* Plus Ultra Educational Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 540 pp.

Roberts, Bryan R.: *Organizing strangers: Poor Families in Guatemala City.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xviii+360 pp.

Robe, Stanley L.: *Index of Mexican Folktales.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, xxiii+276 pp.

Rodriquez-Alcala, Hugo, y Ray A. Verzasconi: *Juan Rulfo's: El llano en llamas.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, 160 pp.

Romanucci-Ross, Lola: *Conflict, Violence, and Morality in a Mexican*

Village. National Press Books. Palo Alto (California), 1973, ix + 203 pp.

Rosaldo, Renato A., Calvert y Gustar L. Scligmann: *Chicano: The Evolution of a People.* Winston. Minneapolis (Minnesota), 1973, xi + 461 páginas.

Rosensweig, Jay B.: *Calo: Gutter Spanish.* E. P. Dutton & Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 123 páginas.

Rubin, William S.: *Miro in the Collection of the Museum of Modern Art, Including Remainder - Interest and Promised Gifts.* Museum of Modern Art. Nueva York (Nueva York), 1973, 139 pp.

Ruxton, George: *Adventures in Mexico and the Rocky Mountains.* Rio Grande Press. Glovieta (Nuevo Mexico), 1973, viii + 332 pp.

Saint-Exupery, Antoine de: *El principito.* Traducción al español de Bonifacio del Carril. Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1973, 93 pp.

Saito, Shiro: *Philippine Etnography: A Critically Annotated and Selected Bibliography.* University of Hawaii Press. Honolulu (Hawaii), 1973, xxi + 512 pp.

Sánchez, Florencio: *La Gringa and Barranca Abajo.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, vi + 181 pp.

Sandford, Jeremy: *In Search of the Magic Mushroom.* Crown Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 176 pp.

Saniel, Josefa M.: *Japan and the Philippines, 1868-1889.* Russell and Russell. Nueva York (Nueva York), 1973, xvi + 409 pp.

Sastre, Alfonso: *Muerte en el barrio.* Edición de Robert Bowbeer y Gladys Scheri. Introducción, notas y vocabulario. Harcourt, Brace, Jovanovich, Incorporated. Nueva York (Nueva York), 1973, ix + 117 pp.

Sater, William F.: *The Heroic Image in Chile.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, 288 pp.

Sauvage, Leo: *Che Guevara.* Prentice-Hall, Incorporated. Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1973, 282 pp.

Schell, Rolfe F.: *Yank in Yucatan.* Island Press. Fort Myers Beach (Florida), 1973, 309 pp.

Schmidt, Robert H.: *A Geographical Survey of Chihuahua.* Texas Western Press. El Paso (Texas), 1973, 63 pp.

Schmitter, Philippi C.: *Military Rule in Latin America.* Sage Publications. Beverly Hills (California), 1973, xiii + 322 pp.

Schneer, Richard: *Juan de la Cuesta, First Printer of Don Quixote de la Mancha; A Bibliographic Record of His Works, 1604-1625.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, xii + 89 pp.

Schwartz, Kessel: *A New History of Spanish American Fiction.* University of Miami Press. Coral Gables (Florida), 1973, vol. I: 6163 pp. Volumen II: 445 pp.

Schwartz, Stuart B.: *Sovereignity and Society of Colonial Brazil; The High Court of Bahia and its Judges.* University of California Press. Berkeley (California), 1973, xxvii + 428 pp.

Scott, Robert E.: *Latin American Modernization Problems.* University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1973, viii + 365 pp.

Seda, Eduardo: *Social Change and Personality in a Puerto Rican Agrarian Reform Community.* Northwesters University Press. Evanston (Illinois), 1973, xxvi + 187 pp.

Seppa, Dale A.: *The Paper Money of Bolivia.* Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas), 1973, 50 pp.

Sexton, James D.: *Education and Innovation in a Guatemalan Community:* San Juan la Laguna. University of California at Los Angeles Press. Los Angeles (California), 1973, vii + 72 pp.

Seymann, Marilyn R.: *Basic Spanish for Health Personnel.* Trainex Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv + 173 pp.

Shafer, Robert J.: *Mexican Business Organizations; History and Analysis.* Syracuse University Press. Syracuse (Nueva York), 1973, xi + + 397 pp.

Shannon, Lyle: *Minority Migrants in the Urban Community; Community; Mexican-American and Negro Adjustment to Industrial Society.* Sage Publications. Beverly Hills (California), 1973, 352 pp.

Sherman, William R.: *The Diplomatic and Commercial Relations of the United States and Chile, 1820-1914.*

Russell & Russell. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Shniedman, Jerome L. (editor): *Spain and Franco, 1949-1959; Quest for International Acceptance.* Facts on File. Nueva York (Nueva York), 1973, iii + 253 pp.

Shremaker, William: *The Multiple Stage in Spain During Fifteenth and Sixteenth Centuries.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, xi + 150 pp.

Singer, Irving: *Santayana's Aesthetics; A Critical Introduction.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, ix + 235 pp.

Smith, David: *Latin American Student Activism: Participation in Formal Volunteer Organizations by University Students in Six Latin Cultures.* Lexington Books. Lexington (Massachusetts), 1973, xix + 169 pp.

Smith, Mary E.: *Picture Writing from Ancient Southern Mexico; Mixtec Place Signs and Maps.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1973, 348 pp.

Smith, Virginia C.: *Juan de Borgona and his School: A Bibliography.* Hennessey & Ingalls. Los Angeles (California), 1973, vi + 41 pp.

Smith, Verity: *Ramón del Valle-Inclán.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 182 pp.

Smyth, William: *Narrative of a Journey from Lima to para, Across the Andess and Down the Amazon.* Milford House. Boston (Massachusetts), 1973, vii+305 pp.

Solann, Manricio: *Discrimination Without Violence; Miscegenation and Racial Conflict in Latin America.* John Wiley & Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, xii + 240 pp.

Spain. Random House. Nueva York (Nueva York), 1973, 127 pp.

The Spanish Pilgrim. Da Capo Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 136 páginas.

Squier, Ephraim: *Nicaragua; Its People, Scenery, Monuments, Resources, Condition, and Proposed Canal.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York), 1860. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 691 pp.

Stahl, Fred A.: *A Reverse Dictionary of the Spanish Language.* University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1973, 181 pp.

Stoddard, Ellwyn: *Mexican Americans.* Random House. Nueva York (Nueva York), 1973, 206 pp.

Storrs, Keith L.: *Brazil's Independent Foreign Policy, 1961-1964.* Cornell University Press. Ithica (Nueva York), 1973, xiii + 485 pp.

Stout, Joseph A.: *The Liberators; Filibustering Expeditions into México, 1848-1862 and the Last Thrust of Manifest Destiny.* Western Lore Press. Los Angeles (California), 1973, 202 pp.

Strickon, Arnold, y Sidney M. Greenfield (editors): *Structure and Process in Latin America.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, xiii+256 pp.

Stycos, J. Mayone: *Clinics, Contraception, and Communication. Evaluation Studies of Family Planning Programs in four Latin American Countries.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1973, 207 páginas.

Stycos, J. Mayone: *Family and Fertility in Puerto Rico: A Study of the Lower Income Group.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1973, xv + 332 pp.

Sublette, Ned: *A Discography of Hispanic Music.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, 110 pp.

Summwalt, Martha: *Colombia in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 páginas.

Summwalt, Martha: *Ecuador in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 64 páginas.

Tamuz, Benjamin: *Castle in Spain.* Bobbs-Merrill Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 311 pp.

Tarr, Frederick, y Augusto Centeno: *A Graded Spanish Review Grammar With Composition.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv + 347 pp.

Taylor, Alice: *Focus on South America.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, viii + 274 pp.

Terrell, John U.: *Pueblos, Gods, and Spaniards.* Dial Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xxiii+339 pp.

The Caribbean and the Bahamas. Random House. Nueva York (Nueva York), 1973, 159 pp.

Thomas, Hugh: *Goya: The Third of May 1808.* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1973, 113 pp.

Thompson, John A., y Alfredo Berumen: *Speaking and Understanding Spanish.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 73 páginas.

Thornton, Mary: *The Church and Freemasonry in Brazil, 1872-1875.* Greenwood Press. Westport (Conneticut), 1973, viii + 287 pp.

Thorp, Rosemary, y Víctor L. Urguidi (editors): *Latin America in the International Economy; Proceedings* of a conference held by the International Economic Association in Mexico City, Mexico. John Wiley & Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, xvi + 430 pp.

Thurber, Clarence E.: *Development Administration in Latin America.* Duke University Press. Durham (North Carolina), 1973, xx + 453 pp.

Tilles, Solomon H.: *Puntos de vista: Voces de España e Hispanoamérica.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 213 pp.

Toor, Fronces: *Mexican Popular Arts.* Blaine Ethirdge Books. Detroit (Michigan), 1973, 107 pp.

Torre, Revello José: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española.* B. Franklin. Nueva York (Nueva York), 1973, ccxxxviii + 19 pp.

Torres, Elías L.: *Twenty Episodes in the Life of Pancho Villa.* Encino Press. Austin (Texas), 1973, 107 pp.

Tovar, Federico Ribes: *100 biografías de puertorriqueños ilustres.* Plus Ultra Educational Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 304 pp.

Trotsky, Leon: *The Spanish Revolution.* Pathfinder Press. Nueva York (Nueva York), 1973, xix + 446 pp.

Tulchin, Joseph S.: *Problems in Latin American History; The Modern Period.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xiv + 529 pp.

Tullis, F. LaMond: *Modernization in Brazil.* Brigham Young University Press. Prove (Utah), 1973, vii + + 120 pp.

Turk, Laurel H.: *Foundation Course in Spanish.* D. C. Heath & Company. Lexington (Massachusetts), 1973, xv + 496 pp.

Turner, Ronald C.: *Modern Spanish; A Project of the Modern Language Association.* Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1973, xix + 442 pp.

Unamuno y Lugo, Miguel: *Mist, Niebla, A Tragicomic Novel.* Traducción de Warner Fite. H. Fertig. Nueva York (Nueva York), 1973, 332 pp.

Valdés, Mario J., y María Elena de: *An Unamuno Source Book.* A catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry. University of Toronto Press. Toronto (Canadá), 1973, xiii + 299 pp.

Vargas y Ponce, José de: *A voyage of discovery to the strait of Magellan.* Milford House. Boston (Massachusetts), 1973, viii+104 pp.

Vega, Lopez de: *La prueba de los amigos.* Edición de Henrik Ziomek. University of Georgia Press. Athens (Georgia), 1973, 181 pp.

Vought, Dale E.: *Protestants in modern Spain: The struggle for religious pluralism.* William Corey Library. South Pasedena (California), 1973, xiv+153 pp.

Wagenheim, Kal: *The Puerto Ricans: A documentary history.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, xii+332 pp.

Walsh, John E.: *The Philippine insurrection,* 1899-1902. Watts. Nueva York (Nueva York), 1973, 74 pp.

Ward, Fred: *Golden islands of the Caribbean.* Crown. Nueva York (Nueva York), 1973, 160 pp.

Weber, David J.: *Foreigners in their native land: Historical of the Mexican Americans.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1973, xi+288 pp.

Weddle, Robert S.: *Wilderness manhunt: The Spanish search for la Salle.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xiv+291 pp.

White, Alastair: *El Salvador.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 288 pp.

White, Florence: *César Chávez, man of courage.* Garrad Publishing Company. Champaign (Illinois), 1973, 96 páginas.

Wiegman, Neal A.: *Leer es ver volver: Un enfoque crítico del cuento hispánico.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York), 1973, ix+173 pp.

Wilgus, Alvah C.: *Latin America, 1492-1942.* Scarecrow Reprint Corporation. Metuchen (Nueva Jersey), 1973, xviii+941 pp.

Wilgus, Alvah C.: *Latin America in the nineteenth century; a selected bibliography of Books of travel and description published in English.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey), 1973, x+174 pp.

Willey, Gordon: *The altar de sacrificios excavations.* Peabody Museum. Cambridge (Massachussetts), 1973, vi+85 pp.

Williams, Dean L.: *Some political and economic aspects of Mexican immigration into the United States since 1941.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California), 1973, v+74 pp.

Williams, Edwin Bucher: *The Williams Spanish & English dictionary.* Charles Scribner & Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, xvi+623 pp.

Williams, Simon: *Credit systems for small-scale farmers.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1973, xxi+260 pp.

Wilson, Elkin C.: *Shakespeare, Santayana, and the comic.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1973, 191 pp.

Wilson, William E.: *Guillén de Castro.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1973, 166 pp.

Wise, Sidney: *Invest and retire in Mexico.* Dolphin Books. Garden City (Nueva York), 1973, vi+200 pp.

Wood, Christina: *Safari, South America.* Taplinger Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1973, 224 pp.

Woods, Clyde M. y Theodore D. Graves: *The process of medical change in the highland Guatemalan town.* Latin American Center, University of California. Los Angeles (California), 1973, vii+71 pp.

Worcester, Donald E.: *Brazil from Colony to world power.* Charles Scribner & Sons. Nueva York (Nueva York), 1973, x+277 pp.

ENRIQUE RUIZ FORNELLS
University of Alabama
College of Arts and Sciences
Department of Romance Languages
P. O. Box, 1963
Alabama, 35486. USA

INDICE

NUMERO 295 (ENERO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: NADIA CONSOLANI.

NUMERO 296 (FEBRERO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: JEAN THIERCELIN.

NUMERO 297 (MARZO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemplar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas de compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Libros editados recientemente:

APRENDIZ DE DIOS
Enriquillo ROJAS ABREU
Madrid, 1974. 22 × 16 cm. Peso: 100 g. 200 ptas.

LOS CAMINOS
Luis FELIPE VIVANCO
Madrid, 1974. Premio de la Crítica. Sitges, 1975. Colección «La Encina y el Mar». 12 × 20 cm. Peso: 310 g. 300 ptas.

VIDA Y MILAGROS DE UN PICARO MEDICO DEL SIGLO XVI
Carlos RICO AVELLO
Madrid, 1974. Colección «Ensayo». 21 × 14,5 cm. Peso: 230 g. 175 ptas.

AMERICA VERTEBRADA
Nemesio FERNANDEZ CUESTA
Madrid, 1974. 15,5×21 cm. Peso: 350 g. 240 ptas.

LOS MAYAS DEL SIGLO XVIII
Francisco DE SOLANO
Madrid, 1974. Premio Nacional de Literatura «Menéndez y Pelayo» 1974. Colección «Historia». 24,5 × 17,5 cm. Peso: 1.160 g. 575 ptas.

TERTULIAS Y GRUPOS LITERARIOS (2.ª edición)
Miguel PEREZ FERRERO
Madrid, 1975. Colección «Plural». 15 × 21,5 cm. Peso: 310 g. 275 ptas.

DERECHO DE LOS INDIOS Y DESARROLLO EN HISPANOAMERICA
Ph. I. ANDRE-VINCENT, O. P.
Madrid, 1975. Colección «Nuevo Mundo». 17×12 cm. Peso: 210 g. 185 ptas.

ELOGIO DE QUITO
Ernesto LAORDEN
Madrid, 1975. Colección «Arte». 34 × 24 cm.

CORONACION FURTIVA
Galindo ESCOBAR
Madrid, 1975. Colección «Premio Leopoldo Panero». 15 × 20 cm. Peso: 120 g. 100 ptas.

APOCRIFO
José Luis MARTIN DESCALZO
Madrid, 1975. Colección «Premio Leopoldo Panero». 15 × 20 cm. Peso: 120 g. 100 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA
DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES
Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3



EDICIONES JUCAR

Chantada, 7. Madrid-29

NARRATIVA

COLECCION LA VELA LATINA

Eduardo BLANCO-AMOR: *La parranda.*
J. A. LABORDETA: *Cada cual que aprenda su juego.*
Xosé NEIRA VILAS: *Memorias de un niño campesino.*
Jean THIERCELIN: *Don Felipe.*
Thomas MANN: *Travesía marítima con Don Quijote.*
H. P. LOVECRAFT: *El sepulcro.*
Francisco CARANTOÑA: *La libertad de los tejones.*

COLECCION AZANCA

Max AUB: *Pequeña y vieja historia marroquí.*
William BURROUGHS: *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*
Gonzalo SUAREZ: *Trece veces trece.*
Mariano ANTOLIN RATO: *Cuando 900 mil Mach aprox.*
Félix GRANDE: *Parábolas.*
Carlos Edmundo DE ORY: *Basuras.*
J. M. ALVAREZ FLOREZ: *Autoejecución.*
William BURROUGHS: *Nova Express.*
John UPDIKE: *Parejas.*
William BURROUGHS: *Exterminador.*
Mariano ANTOLIN RATO: *De vulgari Zyklon B manifestante.*

BIBLIOTECA JUCAR

Alfonso SASTRE: *Las noches lúgubres.*
Amós TUTUOLA: *El bebedor de vino de palma.*
VOLTAIRE: *El ingenuo.*
DOSTOYEVSKI: *Memorias del subsuelo.*
Vladimir NABOKOV: *El ojo.*
Gabriel CELAYA: *Lázaro Calla.*
Fiodor DOSTOYEVSKI: *Memorias de la casa muerta.*
Anne BRÖNTE: *La dama de Wildfell Hall.*

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72

BARCELONA-6

Museo de exorcismos, de Javier LENTINI.

Dieciocho cuadros y un epílogo componen un barroco contrapunto de la lucha entre el bien y el mal.

20 «boyards» papel maíz, de José ELIAS.

«Este es un libro de poemas de amor», dice José Elías, que se autodefine como un marginado. «Cuanto menos nos integremos a las reglas de ese juego, más amplia será nuestra insustituibilidad.»

Narrativa:

Olivia, de Olivia.

Historia de un amor adolescente bajo el signo de Lesbos.

Bolsillo:

Robinson Crusoe, de Daniel DEFOE. Traducción: Julio Cortázar.

TUSQUETS EDITOR

ROSELLON, 285, 2.° - Teléfono 257 48 40 - BARCELONA-9

CUADERNOS INFIMOS

Maiakovski y el cine. Edición a cargo de Angel FERNANDEZ.

La historia del frustrado idilio de Maiakovski con el cine y dos guiones, las dos contribuciones más elaboradas del poeta al séptimo arte soviético.

¿Por dónde empezar?, de Roland BARTHES.

Una serie de artículos, publicados en distintas revistas entre 1969 y 1973, que aparecen por primera vez agrupados en libro. Barthes habla de música, de la Biblia, de cine, de poesía, de la relación entre escritores, intelectuales, profesores...

Cómo acabar de una vez por todas con la cultura, de Woody ALLEN.

Narraciones y cuentos del cómico más impertinente del cine actual. Woody Allen azuza con su humor corrosivo tanto a Freud como a Gertrude Stein, Igmar Bergman, la mafia, los políticos en el poder...

Bing Bang, de Severo SARDUY.

Prosas y poemas inéditos en España. La primera publicación en nuestro país del autor de *Cobra.*

BASES DEL PREMIO NADAL 1975

Convocado por Ediciones Destino

1. Podrán optar al «Premio Eugenio Nadal» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

2. La extensión de la obra no puede ser inferior a la de 200 folios, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara.

3. La cuantía del premio será de 200.000 pesetas (doscientas mil), las cuales, al propio tiempo, son consideradas como anticipo de los derechos de la primera edición de la obra premiada, de la edición que llevará a cabo Ediciones Destino en el curso del año de la concesión del premio. Para las sucesivas reimpresiones de la obra, el autor también percibirá un diez por ciento sobre el precio de venta de los ejemplares vendidos.

4. El premio será otorgado por votación de un Jurado de cinco miembros, nombrados por Ediciones Destino. El Jurado para la adjudicación del «Premio Eugenio Nadal 1975» estará integrado por Néstor Luján, Juan Ramón Masoliver, José Vergés, Francisco García Pavón y Antonio Vilanova, que actuará de secretario.

5. Para la concesión del «Premio Eugenio Nadal» será utilizado el procedimiento de eliminación, a base de cinco votaciones secretas. Cada uno de los miembros del Jurado deberá elegir, en la primera de ellas, cinco obras. En la segunda votación cada uno de los miembros elegirá cuatro entre las cinco vencedoras de la primera votación. Y así sucesivamente, por la eliminación a cada votación de una de las obras, se llegará en la quinta vuelta a la adjudicación del premio. Serán efectuadas las votaciones secundarias pertinentes al desempate de las obras que obtuviesen en las votaciones igual número de votos. En el acta de concesión serán detalladas las incidencias de la votación.

6. En ningún caso el premio podrá ser distribuido entre dos o más novelas, debiendo ser concedido íntegro a una sola obra.

7. Ediciones Destino tendrá una opción preferente para la adquisición de los derechos de alguna de las obras presentadas no premiadas que considere de su interés.

8. Los originales deben ser presentados mecanografiados por duplicado, perfectamente legibles y en los que conste el nombre del autor y su domicilio. No se admitirá el empleo de seudónimo, salvo que dicho seudónimo constituya un habitual y reconocido nombre literario.

9. El plazo de admisión de originales termina el 30 de septiembre de cada año, otorgándose el premio el 6 de enero siguiente a la convocatoria. Los originales deben ser enviados a nombre de Ediciones Destino, S. L., Balmes, 4, bajos, Barcelona-2, con la indicación: «Para el "Premio Eugenio Nadal"». Será extendido recibo de recepción si el autor lo solicita.

10. Adjudicado el premio, los autores no premiados podrán retirar sus originales en Ediciones Destino, previa presentación del recibo, a partir del 15 de febrero siguiente y durante el plazo de un año, no respondiéndose en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

De acuerdo con las bases anteriores, el «Premio Eugenio Nadal 1975» será adjudicado el 6 de enero de 1976.

PREMIO DE NOVELA CORTA "HISPANIDAD 1975"

El Instituto de Cultura Hispánica y el Banco Exterior, S. A., con la colaboración de los Servicios Culturales de la Embajada de España en Paraguay, animados por el deseo de contribuir a la promoción de los comunes valores de los pueblos hispanoamericanos, convocan el Concurso de Novela Corta «Hispanidad 1975», conforme a las presentes bases:

1.ª Se establecen los siguientes premios:

Primer premio: Dotado con ₲ 100.000.
Segundo premio: Dotado con ₲ 60.000.
Tercer premio: Dotado con ₲ 40.000.

2.ª Las novelas deberán ser originales e inéditas, escritas en lengua española. Cada participante podrá presentar más de una obra.

3.ª Podrán concurrir escritores paraguayos o extranjeros residentes en el país.

4.ª Las novelas deberán remitirse en triplicado, escritas a máquina, a doble espacio y en una sola cara.

5.ª La extensión mínima de cada novela será de 80 hojas, y la máxima de 150 hojas, tamaño carta.

6.ª Los tres ejemplares presentados deberán ir sin firma y contraseñados con un seudónimo o lema. Serán acompañados de un sobre cerrado en cuyo interior conste el título de la novela y el seudónimo usado, así como el nombre completo y la dirección del autor.

7.ª El plazo de admisión de las novelas finalizará el día 12 de octubre de 1975, Día de la Hispanidad. Las novelas deberán ser enviadas a la siguiente dirección: Premio «Hispanidad 1975», Embajada de España, calle 25 de Mayo, 171, segundo piso, de lunes a sábado, de ocho a once horas.

8.ª El fallo del Jurado, cuya composición se dará a conocer oportunamente y antes del cierre del plazo de presentación de las novelas, será inapelable y se hará público en la primera quincena de diciembre de 1975, en torno a la festividad de la Virgen de Guadalupe.

El Jurado, si lo estimare procedente, podrá declarar desierto cualquiera de los premios.

9.ª Los derechos de edición, adaptación, radiación, escenificación, etc., de las novelas premiadas, quedarán de propiedad de los organizadores durante el término de dos años, contados a partir del pronunciamiento del Jurado.

Las novelas no premiadas serán devueltas a sus autores durante los meses de enero y febrero de 1976.

10. La participación en este concurso equivale a la aceptación de sus bases.

11. Cualquier información complementaria sobre las presentes bases podrá ser solicitada en la Embajada de España, calle 25 de Mayo, 171, segundo piso, en días hábiles de ocho a once horas.

La Asunción, marzo de 1975

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

JULIO CARO BAROJA: *Los majos.*

ALBERTO GIL NOVALES: *Los arbitristas en el Trienio Liberal.*

MANUEL CABADA GOMEZ: *El autor del «Libro de Buen Amor», crítico imposible de su obra.*

EMILIO GONZALEZ LOPEZ: *El teatro infantil.*

LUIS GONZALEZ DEL VALLE: *La ficción de Luis Romero.*

JOSE ALCINA FRANCH: *La arqueología de esmeraldas (Ecuador): Una investigación interdisciplinaria.*

ILSE ADRIANA LURASCHI: *Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos.*

MARIA ISABEL BUTLER DE FOLLEY: *E. M. Forster y Miguel Delibes.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS



Anterior Inicio